ИСКУССТВО КИНО

8

№8 **АВГУСТ 2016** www.kinoart.ru

МОСКОВСКИЙ МЕЖДУНАРОДНЫЙ: ИМЕНА И ФИЛЬМЫ_**33–81, 90, 99**

СЕРГЕЙ СОЛОВЬЕВ. «КЕ-ДЫ». ЖИЗНЬ ПО ЛЕКАЛУ_**83**

ДЭВИД МАМЕТ. ОБЯЗАНЫ ЛИ МЫ ПРОЩАТЬ ДРУГ ДРУГА?_**125**

Россия как волшебная сказка_5, 19, 107

«Россия как волшебная сказка»
и «Сказкобыль» – материалы Виктора
Ерофеева и Зары Абдуллаевой
рассматривают главные архетипы
и мифологемы, определяющие не
только менталитет, но и во многом
фантасмагорическую реальность
русского мира («Здесь и теперь»).

«Репертуар», «Имена» и «Опыт»
в рецензиях, обзорах и беседах
с режиссерами и кураторами программ
представляют лучшие игровые
и документальные фильмы ММКФ-2016.

Игорь Потоцкий, экономист, аналитик,
руководитель телекомпании,
в жанре историко-философского эссе
размышляет о природе и следствиях
современного российского феодализма
(«Комментарии»).

В разделе «Публикации» – лекция
известного американского драматурга,
сценариста и режиссера Дэвида Мамета,
прочитанная им в нью-йоркском
центре Sheen в связи с премьерой
спектакля «Анархист» и записанная
корреспондентом «ИК» (2016, апрель).

Завершает номер новый сценарий
Татьяны Богатыревой.

На обложке: «Райская птица Сирин». Иван Билибин. Открытка. 1905

СОДЕРЖАНИЕ **ИСКУССТВО КИНО** №8 (август) 2016

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

5 ВИКТОР ЕРОФЕЕВ:
«РОССИЯ КАК ВОЛШЕБНАЯ СКАЗКА»
Беседу ведет Даниил Дондурей

19 ЗАРА АБДУЛЛАЕВА
СКАЗКОБЫЛЬ
Комментарий к книге «Действительность и фольклор»

РЕПЕРТУАР

33 ИГОРЬ САВЕЛЬЕВ
В ЖАНРЕ «ПРИГОВОРОВ ИСТОРИИ»
ММКФ-2016: конкурс

41 ЖАННА ВАСИЛЬЕВА
ТОНКОЕ ОБАЯНИЕ ТРАДИЦИИ
«Дочь», режиссер Реза Миркарими

45 НИНА ЦЫРКУН
ТЕОРИЯ ЗАГОВОРА
«Козни», режиссер Давид Гриеко

50 АНДРЕЙ ВАСИЛЕНКО
ОБВИНЯЯ СМЕРТНЫЙ ГРЕХ
«Служанка», режиссер Пак Чхан Ук

55 ИГОРЬ САВЕЛЬЕВ
УМРИ ТЫ СЕГОДНЯ, А Я ЗАВТРА
«Дневник машиниста», режиссер Милош Радович

61 НИНА СПУТНИЦКАЯ
КОГДА ДАНО ВСТРЕТИЛ ГАРРИ
«Человек – швейцарский нож», режиссеры Дэниел Шайнерт, Дэн Кван

65 ИЛЬЯ БОБЫЛЕВ
ТРИ БРУТА
«Брут», режиссер Светлана Филиппова,
«Брут», режиссер Константин Фам

74 МАКСИМ КАЗЮЧИЦ
ЧЛЕН ПРАВИТЕЛЬСТВА
«Винер», режиссеры Джош Кригман, Элиз Стейнберг

79 КРИСТИНА МАТВИЕНКО
ТКАНЬ СОЧИНЕНИЯ
«Ке-ды», режиссер Сергей Соловьев

ОПЫТ

83 СЕРГЕЙ СОЛОВЬЕВ:
«МЫ ВСЕ ЛЕКАЛЬНЫЕ ЛЮДИ»
Интервью ведет Елена Некрасова

90 ГРИГОРИЙ ЛИБЕРГАЛ:
«ДОКУМЕНТАЛЬНОГО КИНО — МНОГО»
Беседу ведет Сергей Сычев

ИМЕНА

99 АННА ЗАКРЕВСКАЯ
ЗОЛОТОЕ ВРЕМЯ
Портрет режиссера Уита Стиллмана

КОММЕНТАРИИ

107 ИГОРЬ ПОТОЦКИЙ
СПРОСА НА ПЕРЕМЕНЫ НЕТ
О природе современного российского феодализма

РАЗБОРЫ

115 ЕВГЕНИЙ МАЙЗЕЛЬ
КОШМАРЫ ИСТОРИИ
«Зеркало»-2016

120 КСЕНИЯ ЛЕОНТЬЕВА
ДАЛЕКО ОТ МОСКВЫ
О кино, которое снимают в регионах

ПУБЛИКАЦИИ

125 ДЭВИД МАМЕТ
ОБЯЗАНЫ ЛИ МЫ ПРОЩАТЬ ДРУГ ДРУГА?
Лекция известного сценариста и режиссера в Нью-Йорке

ЧТЕНИЕ

135 ТАТЬЯНА БОГАТЫРЕВА
ГОВОРИ
Кинороман

172 АННОТАЦИИ НАУЧНЫХ СТАТЕЙ

174 SUMMARY

Райская птица Алконостъ
Устнѣ мои возвѣститъ хвалу твою, яко дивна дѣла его
Алконостъ таковъ вѣнецъ носитъ, сицевы цвѣты изъ рая износитъ.
Праведникъ яко финикъ процвѣтетъ и яко кедръ иже въ Ливанѣ умножится. Господи, яко благословиши праведника, славою и честiю вѣнчалъ еси его и поставилъ еси его надъ предѣлами руку своею.
И. Билибинъ. 1905.
Птица райская Алконостъ близъ рая пребываетъ, нѣкогда и на Ефратѣ рѣкѣ бываетъ. Егда же въ пѣнiи гласъ испущаетъ, тогда и сама себе не ощущаетъ. А кто во близости ея будетъ, той все въ мiрѣ семъ позабудетъ, тогда умъ отъ него отходитъ, и душа его изъ тѣла исходитъ. Таковыми пѣснями святыхъ утѣшаетъ и будущую имъ радость возвѣщаетъ, и многая благая тѣмъ сказуетъ, что и явѣ въ свиткѣ указуетъ.
Книга Гранографъ гла.

Виктор Ерофеев:

«РОССИЯ КАК ВОЛШЕБНАЯ СКАЗКА»

Беседу ведет Даниил Дондурей

Даниил Дондурей. У нас привычно обсуждают политику Кремля, другой всем любезный информационный поток – кучу-малу ежедневных событий. При этом Россия – сложный, сверхкреативный мир – уникальный и целостный – в своих сущностных механизмах до сих пор неизвестен. И если что-то где-то получает освидетельствование, то только в редких художественных произведениях. Политологи, экономисты, социологи, психологи и остальные цеховые эксперты считают, что система российской жизни – этакая недоделанная или испорченная Германия. Стоит либо дать правильные советы государю, либо дождаться его ухода – и все будет в порядке.

Виктор Ерофеев. В очередной раз дождаться ухода.

Даниил Дондурей. Действующие культурные программы, принципы, реальные механизмы, хитрости, неформальные практики, а следовательно, и ресурсы системы не рассматриваются. Потому что если это что-то такое евразийское или нововизантийское, то не получится успешно вести страну в Европу. Вот и весь секрет. Чем больше мы табуируем этот мир – отказываемся его изучать, а он почти не анализируется, – тем больше шансов на губительный застой. Например, даже заказа нет на исследования неформальных практик. Разве мы когда-нибудь думали о том, почему здесь, к примеру, беспрецедентный в мире культ отчетности? Не только два миллиона юридических лиц, но и все взрослые граждане подписывают миллиарды бумаг. Хочешь ли ты грант, что-то делаешь, переводишь ли деньги – главное: ты пишешь отчеты… Во многих случаях это обманки, иллюзорная жизнь, почти вся статистика у нас полуфальшивая. Не отражает реальность. Но государство, зная это,

←
Иван Билибин.
«Птица Алконост».
1905

нанимает многие десятки тысяч людей для контроля за бескрайними отчетами. Отчет и контроль!

Виктор Ерофеев. Разнообразные счетные палаты.

Даниил Дондурей. Зачем они это делают? Есть ведь какое-то невидимое предписание этими имитациями заниматься. Для чего? У нас есть знатоки по разным видам производства – нефти, металлургии, химической промышленности, выращиванию овса. Но «картины мира» миллионов людей, «правила жизни в России» – это ведь тоже производство. Повсеместное. Мощное – мы это видим. Очевидно, что подавляющее большинство живет в мире своих стереотипов, предписаний. Смотрят в прошлое или куда-то… вбок.

Не случайно для России так важно понятие «светлое будущее». Всегда производились жизнеспасительные утопические модели «светлого завтра». Это то, ради чего ты мучаешься, страдаешь, живешь в нищете, доносишь на соседей. А вот сегодня по какой-то причине будущего нет. Эти слова даже не произносят. Что это значит? Почему в 2012 году произошел разворот из «светлого будущего» в «светлое прошлое»? Неспроста же будущее теперь – в прошлом.

Другой пример. Все говорят, что мы русские, у нас своя ментальность. Мы государство-цивилизация, все тут свое, особенное. Каждый школьник, казалось бы, знает, чем мы отличны от финнов, португальцев, чехов. Переходим улицу на красный свет, рассчитываем на авось… Почему среди прочего в русских сказках никто не работает? Это же интересно, но не обсуждается в общественном поле.

Есть два очень значимых культурных продукта – русские народные сказки, записанные еще в XVIII веке, и телевизионные сериалы, которые сегодня – производство номер один. Мы – чемпионы мира по их изготовлению. В минувшем 2015 году сняли восемьсот пятнадцать названий, каждое от двух до двадцати четырех серий. Это не менее четырех тысяч новых часов, без повторов. Обогнали по этой продукции Латинскую Америку, США, Европу, а теперь догнали и Китай. Так вот: в наших сериалах трудятся только следователи, опекающие бандитов. А бизнесмены почти всегда представлены как моральные уроды. Словно действуют какие-то невидимые предписания.

Каждый из нас прекрасно знает, как по нашим правилам жить, но эти неформальные правила в виде книжек не выпускаются, их не изучают в школах. Хотя, например, одно из гигантских преимуществ российской культуры заключается как раз в том, что каждый российский ребенок, в отличие от американца и даже европейца, понимает, что можно думать одно, говорить другое, делать третье, а представлять это третье, помещая его в десять самых разных смысловых контекстов.

Согласен ли ты со мной в том, что российская культура очень хитрая, невероятно креативная, у нее, наряду с уродливыми чертами, есть и по-настоящему продуктивные? Если мы это не научимся или хотя бы не попытаемся понимать, то ничего здесь не сможем и изменить. Почему этот интерес к культуре табуируется?

Виктор Ерофеев. Попробую ответить. То, о чем мы говорим, – это из разряда тем-табу, которые являются ими с двух сторон – и с официальной, и с культурной. Ты сказал очень важное слово – «сказка». Я вообще считаю, что Россия, жизнь здесь – как волшебная сказка. И это не метафора. Скорее, метафорой было бы утверждение, что волшебная сказка есть Россия.

Я был на Аляске. Естественно, наши представления об этом крае смещены: реальность совсем другая. Когда ты туда приезжаешь, видишь абсолютно разложившийся народ – эскимосов, которых по законам политической корректности нужно называть инуитами. Эти инуиты спились, потому что не работают, ничего не делают. Им, в общем-то, предстоит просто вымереть. Женщины там еще, потеряв всякое представление о своих корнях и не найдя американскую мораль, впадают в невероятную сексуальную вольность, не хуже идей Коллонтай про стакан воды. Все это производит, конечно, чудовищно гнетущее впечатление. Но Америка, открытое общество, об этом совсем не пишет. И когда я стал это говорить в Штатах и либералам, и консерваторам, то они сказали, что эта тема – просто табу. Либералам ругать народ – впадать в какой-то грех, чуть ли не фашизм. А консерваторы считают, что, может быть, народ действительно спившийся и вот-вот вымрет, но государственную машину нельзя ругать, потому как на что ее менять? Это замкнутая тема. Сам образ мыслей ее закрывает. И дает возможность им всем вымереть. А нация самобытная, интересная. Их когда-то травили, но не смогли колонизировать. В общем, я приехал и ахнул, потому что увидел, что, в принципе, это своего рода модель России, только в небольшом формате и достаточно выпуклом виде.

Вторая вещь, которая приходит в голову, когда мы говорим на эту тему, – это сборник «Вехи». Когда русская интеллигенция шла в сторону революции, активного сопротивления режиму, то она навесила на него столько дохлых собак, что хуже не было. Поэтому, когда наступил 1917 год, в общем, все общественное мнение было за революцию, за смену системы, против монархии. И сбила царский режим. Как Розанов писал, «Русь слиняла в два дня». Он сказал, что нет ни одной из составляющих революции, которая не имела бы литературного содержания. Но за десять лет до революции появился сборник «Вехи», где Гершензон утверждал, что все-таки хотел бы быть под защитой царских штыков. И вообще остановитесь с вашим марксизмом, со всеми этими делами, потому что они ничего не решат. Сологуб в 1924 году, когда у него уже ГПУ арестовало жену, когда мучили всю семью, сказал: «Как принять революцию, если она не изменила природу человека?» Вот это еще один ключевой момент.

С одной стороны, табуирование, с другой – невозможность остановить какой-то, казалось бы, освободительный поезд, который мчится в пропасть, и с третьей – отказ от понимания проблемы человеческой природы. Надо еще иметь в виду, что Россия набирала соки волшебной

сказки практически с самого начала своего существования, и, видимо, сказка под названием Русь родилась от соития, кстати, вполне мирного, тех финно-угорских народов, на территории которых мы живем: Москва, Север, Волга, с теми, кто оказался на этой земле. Когда едешь по стране, понимаешь, что уже с Московской области начинаются леса, «попробуй тут продерись». И вот в этих лесах произошло зачатие национальной культуры. Возникла и стала развиваться русская сказка. Конечно, уникальная, очень интересная и богатая. Но еще до того, как среди прочего люди перестали работать, произошел очень важный момент – отмена времени.

Даниил Дондурей. Оно стало неизмеряемым! Неконкретным.

Виктор Ерофеев. В принципе – это вечность. И в этой вечности, конечно, рыбку ловить очень интересно, если у тебя есть талант и какие-то глубокие склонности к ответам на вопрос «зачем?». Тут начинаются просто бездны. В любом другом состоянии человека время смывает, уносит те представления, которые он должен уяснить по поводу своей жизни. Здесь же фигуры и их расположение не сразу расставились, но когда это произошло – то уже навсегда. Появились несколько ключевых сказочных героев, которые заявлены были еще при так называемом татаро-монгольском иге. И сегодня они в том же самом состоянии остались. Тут меняются действующие персонажи, актеры, но не сами роли.

Даниил Дондурей. Ну и цивилизационные формы меняются.

Виктор Ерофеев. Меняются декорации и актеры. Но роли остаются практически теми же самыми. Хотя, конечно, появляются и какие-то дополнительные. В общем, идет такой спектакль на века.

Даниил Дондурей. Внеисторический, точнее – трансисторический.

Виктор Ерофеев. Трансисторический – абсолютно верно. Этот спектакль не понят русской интеллигенцией. Более того, он вызывает раздражение, потому что, как только говоришь о сказке, это значит, что ты становишься чуть ли не охранником режима, как и те, кто в свое время оплевал сборник «Вехи». И Горький со своей идеей «позорного десятилетия», потому что тогда, в Серебряном веке, люди стали что-то понимать. И это был позор. Когда наша интеллигенция блокируется с апофеозом кремлевских мечтателей – в чем она блокируется? В том, что все можно изменить под знаком движения. Ничего подобного. Сначала нужно развинтить эту конструкцию. С точки зрения Кремля, предлагается движение в одну сторону – укрепления власти, а интеллектуальная элита занята развенчанием этого.

Даниил Дондурей. Можно ли сказать, что власть как главный оператор культуры всегда охраняет наше вневременье, безвременье, трансвременье?

Виктор Ерофеев. Власть всегда стоит на защите вечности. Даже советская. А другие рыпаются. О России как носителе вечности написали только два гениальных писателя – Гоголь и Платонов. Все остальные были временщиками. Пушкин писал не об этом, не о вечности. Он – гений,

он размышлял о природе языка, а там все есть, и это в том числе. Как только мы попадаем в систему русской сказки, мы начинаем отчетливо чувствовать, как механизм действует. Ты абсолютно прав: этот механизм действительно создан не для того, чтобы работать. Потому что труд высмеивается. Три брата, которые существуют в сказках, – разные по колористике, но первый и второй, в общем, никуда не годятся, а третий, дурак, – самый лучший.

Даниил Дондурей. Дурак – всегда самый умный, самый эффективный, настоящий трудоголик, именно потому, что ничего не делает.

Виктор Ерофеев. И в литературе вдруг и случайно происходит попадание, как в «Москва – Петушки» моего однофамильца: пьяный – это самый трезвый человек в России, а трезвый – самый пьяный. Собственно, здесь тоже попадание в сказку, но случайное. Помимо братьев у нас еще есть Серый Волк, тоже очень важный персонаж, и Баба-яга, и Кощей Бессмертный. Наконец, царь. И сама беспощадность сказки, которая выжигает все.

Николай Кочергин. Иллюстрация к сказке «Царевна-лягушка». 1960

Даниил Дондурей. Можно ведь сказать, что сказка как способ существования включает функции потенциального ФСБ, ОГПУ.

Виктор Ерофеев. Да, конечно. Это уже опричнина, по природе своей. Русская сказка никого не щадит. Посмотри: братья уничтожают братьев без всякой пощады. Баба-яга – это образ любой репрессивной машины. И Змей Горыныч. Если принять образ и мироустройство сказки, то становится понятно многое из того, что происходит и сегодня.

Даниил Дондурей. Безусловно. Сами принципы жизни, ее правила – общие. И как мы уже согласились – трансвременные.

Виктор Ерофеев. Ты правильно употребил также и слово «хитрость». Наши сказки действительно хитрые. Почти все персонажи в них хитрые.

Даниил Дондурей. Во всяком случае, они совсем не глупые, тем более не идиоты, включая мышку, лягушку или кого-то еще.

Виктор Ерофеев. И даже та, которая несется к Бабе-яге спасать братца, сначала игнорирует все эти деревья, речки, набирается сказочного опыта и тоже впоследствии знает, как жить надо правильно. Проходит инициацию.

Николай Кочергин. Иллюстрация к сказке «По щучьему велению». 1956

Даниил Дондурей. Знает главное – вековечные правила российской жизни.

Виктор Ерофеев. Она знает правила русской сказки. Но и эти правила тебя не уберегут, если ты предназначен для заклания. Поэтому обязательно кого-то съедят. Там еще много людоедства. Морального отторжения. Ненависти полно. Когда стали эту сказку в XIX веке печатать, ее поначалу запрещали, потому что не хотели видеть зеркало. Запрещали практически до революции 1905 года. Но если мы говорим о русской народной сказке, это не значит, что мы оправдываем нашу действительность. Это значит, что, если ты хочешь ее изменить, подумай о том, как справиться с вечной мерзлотой и на этой почве создать что-то другое. Мы знаем опыт Петра, который понимал: чтобы что-то сделать, надо рубить головы, быть беспощадным.

Даниил Дондурей. Неужели успешная модернизация возможна у нас только через жестокость?

Виктор Ерофеев. В 1990-е годы я дружил и с Немцовым, и с Хакамадой. Они приходили на дни рождения, и мы обсуждали вопросы обустройства страны. Они задавали вопросы: «Так что, придется тогда обманывать население?» Они были в шоке от этого. Я говорил, что все зависит от того, что вы хотите сделать. Они планировали восстановить время во вневременной стране. Это невозможно. Отсюда у реформаторов растущее раздражение, а потом уже цинизм и отчаяние. Потому что при любых успехах ничего не получается.

Даниил Дондурей. Я подведу итоги этого спича. Мы можем предполагать, что в родной стране действуют какие-то особые принципы культурного устройства, связанные с работой с временем, отменой измерения времени, пребывания в конкретном времени. Если это вечное время, то как происходит работа с прошлым и будущим? И еще: разрешение обсуждать и показывать по федеральным телеканалам аморальные вещи, которые никем не воспринимаются как аморальные. Ни в одной стране мира то, что порой демонстрирует российское телевидение, не продержится и дня. Огромное количество убийств, другого насилия, криминальная среда, инцест, интервью с серийными убийцами еще несколько лет назад.

Виктор Ерофеев. Сказка, конечно, имеет свои способы существования. Любое изменение, попытки приближения ко времени ее разрушают, она становится более хлипкой. Поэтому здесь ненавидят всех тех, кто движется к реальному, общечеловеческому времени. Михаила Горбачева или Александра II. Его просто уничтожают, причем – что совершенно невероятно – как раз те самые люди, народовольцы, которые, казалось бы, хотят больше соответствовать целям обновления. На самом деле они работают на вечность. Когда происходит такое жесткое торможение, мы помимо сказочной культуры оказываемся еще и в системе архаической культуры. Ты упоминал инцест. Это докультурное состояние человечества. Энгельс считал, что культура началась с труда, а Фрейд и другие товарищи утверждали, что она началась с отказа от инцеста. У нас же было очень яркое гомосексуальное средневековье – бани и вообще жизнь общины, всех вместе. И только Петр, возвратившись из Голландии, начал кое-что подобное запрещать. Кстати, нормы во все периоды были довольно дырявые – кому-то разрешалось, кому-то нет, как это всегда происходит в России. Почему здесь любые запреты дырявые? Потому что это дуршлаг, через который уходит цивилизационная вода. И все равно остается та самая испарина вечности, которая будет процветать.

Коммунизм тоже ведь очередная волшебная народная сказка, безусловно, утопия – если поставить вопрос об отношении ко времени. У всех наших либералов просто ломаются кости от того, что эта машина их перекручивает, потому что оказывается сильнее. С точки зрения сказки, наш сегодняшний президент вообще перещеголял всех, потому что выступил реальным воплощением сказки. То, что мы, к примеру, видим на НТВ, когда показывают известного оппозиционера в кровати. Степень такого компромата – беспощадное, абсолютно сказочное уничтожение.

Даниил Дондурей. Можно ли тогда сказать, что здесь действует довольно важный в мировой культуре механизм, связанный с содержанием, движением самих разрешений/запретов? Мораль – это ведь набор и соотношение одного с другим. Здесь это меняется скорее в виде того, что женщина может теперь показывать свои ноги в любой степени обнаженности – что было немыслимо тридцать лет назад. Девушка на улице идет в трусиках, центр города, нет проблем. Но при этом никакого запрета на демонстрацию всех видов насилия, на постоянное виртуальное пребывание в нем.

Виктор Ерофеев. Насчет женщин тоже иллюзорно. Дело в том, что русская крестьянская культура абсолютно порнографическая, если брать ее со стороны все той же сказки. При этом русская эротика всегда была связана с насилием. Парень захотел девушку, без любви, просто из желания ее оттрахать, «поеть», как говорили. Он забирается к ней в дом, она, допустим, смотрит в окно. Он задирает ей юбку, все делает и бежит, опасаясь гнева ее отца и брата, потому что ее обесчестил.

Не в смысле морали, а как товар, который теперь дешевле стоит. Его должны за это наказать, прирезать.

Главная фигура сказки – это солдат, потому что он видел царя. За ним, если брать мужской ряд, идут крестьянин и поп, уже как существа низшего сорта. В русской сказке почти всегда возникает хохол. Он такой же, как мы, но только работает и хитрый. Отторгается, конечно, но к нему все-таки проявлено какое-то странное уважение. Есть еще купец, и вот он абсолютно аморальный.

Даниил Дондурей. Между прочим – извини, что я все время от сказки возвращаюсь к теме моих любимых телесериалов, но это важно. Любой бизнесмен в наших сериалах, с 1996 года, ровно двадцать лет, – моральный урод. Вы, господа предприниматели, почему «восстание» не подняли, почему не возражаете? Это ведь все на ваши деньги делается! За счет рекламы товаров. Бросил женщину, детей, обманул партнера, инвестора, заказал насилие… Если ненадежный и злокозненный – это всегда бизнесмен. По-старому – купец. Почему?

Виктор Ерофеев. В сказке очень жестко проходит линия оценки «наш – не наш», «свой – чужой».

Даниил Дондурей. Это универсальный критерий опознания жизни в России.

Виктор Ерофеев. Это четко в сказке прочерчивается и вообще в архаическом обществе. Дело в том, что когда мы смотрим американский фильм про Е.Т., инопланетянина, то нас учат любить чужого, другого. Поскольку это цивилизованный ход. А в Москве ездит троллейбус с надписью: «Не сдадим наших». За этим стоит психология войны: наших сдавать нельзя, а чужих вообще уничтожим. Это два совершенно разных хода мысли. Выстраивая систему «свой – чужой», выясняем, что чужой – вообще то самое существо, с которым можно делать все что угодно. И это будет морально приемлемо.

Даниил Дондурей. Потенциально в определенном смысле чужой – не человек.

Виктор Ерофеев. Даже не потенциально, а реально, просто не человек.

Даниил Дондурей. Насколько я понимаю, существует очень много видов дифференциации человеческих сообществ. Москвичи – провинциалы, богатые – бедные, знающие и не знающие английский, образованные и невежды, умные и тупые, счастливые и несчастные… – десятки, сотни видов. В России это все вторично, третично, десятерично. Потому что «свой – чужой» – разведение универсальное, всепогодное, всесистемное. Вневременное. Любые сообщества, по сути, делятся только по этому принципу.

Виктор Ерофеев. К «своему» как раз отменяются нормы морали, в том смысле, что ему все разрешено. Делай что хочешь. Просто не раздражай царя, вождя своего клана или начальника. Не переходи границы, чтобы твой кормилец не подумал, что ты можешь себе позволить больше, чем он. Твое самодурство не должно перекрывать царское. Кстати говоря, в русской сказке царь всегда самодур.

Даниил Дондурей. Но самодурство – это ведь не отрицательное свойство.
Виктор Ерофеев. Но и не положительное, если ты чем-то руководишь.
Даниил Дондурей. Ты просто производишь нашу знаменитую дурь.
Виктор Ерофеев. Производишь дурь, которая меняется в зависимости от твоего настроения. Она находится в вечности самой дури. И вообще воспроизводится поклонение дури, раздражение по поводу разума, даже когда он имеет отношение к слову «анализ». У нас какое-то неосознаваемое нежелание анализировать что-либо. Можно только сдать мочу на анализ. Остальное не приветствуется. Нельзя заниматься исследованиями того, почему ты пьешь водку. Тогда ты становишься «не своим».
Даниил Дондурей. Почему?
Виктор Ерофеев. Система сказки синкретическая. Она не любит анализа, в этом случае начинает ломаться.
Даниил Дондурей. Теряет волшебство, оно ведь не должно рефлексироваться.
Виктор Ерофеев. И саморефлексироваться.
Даниил Дондурей. Не хотеть разбираться, понимать природу вещей. Циферблатик часов не снимать, не изучать то, как колесики крутятся.
Виктор Ерофеев. Да, не залезать внутрь. Но дело в том, что в России, наверное, первый раз за все время наконец сошлись дурь народная с дурью власти. Народ накопил архаику и выступает как вечный герой сказки. Но и кремлевское руководство собрало в себе другое, но по сути такое же архаическое представление о власти, о системе жизни. И вот они сошлись.
Даниил Дондурей. А может, не сошлись, а оказались единоверцами. Или всегда ими являлись.
Виктор Ерофеев. Они оказались в одном игровом пространстве. И поэтому, когда интеллигенция воет по поводу телевизионной пропаганды, она демонстрирует, что она чужая. Но царь даже не исполняет функции наказания. Тормозит публичные смертные казни или, например, порку. В казачьих округах женщин уже порют и получают удовольствие.
Даниил Дондурей. Теперь вопрос на засыпку. Есть – я пользуюсь этим понятием – так называемые вызовы времени. Время, конечно, вечно, но тем не менее в какие-то периоды люди готовятся к войне, а в какие-то начинается, например, глобализм. России ужасно не нравится глобализм, но без него она не сможет газ и нефть продать, потому что даже карандаш, который можно купить, скажем, в Риге, мы сделать не умеем. Есть вызовы времени – предписания к выживанию системы, – связанные с тем, что надо, просто придется меняться.

Вдруг в какую-то минуту Иосифу Виссарионовичу стало понятно, что НЭП до добра коммунистическую утопию не доведет. Тогда объявляется коллективизация, затем следуют голод и все, что происходило с 1929 по 1933 год. Классовое противостояние, «обострение классовой борьбы», более семи миллионов умерших от голода. И другой пример:

Александр Николаевич Яковлев, какой-то интеллигент, становится членом Политбюро и разрешает всем все читать. Отменяет государственную цензуру – ничего подобного, по-моему, вообще никогда не было.

Хочу сказать, что бывают периоды, когда вдруг поднимают голову такие супостаты идеологические, которые выступают против вечного времени. Разрешают простым смертным уезжать за границу, покидать мир сказки. У людей было двести сорок тысяч зарубежных паспортов, а сейчас, в 2016–м, их девятнадцать миллионов. Кто разрешил? Качество и дороговизна машин, стоимость жилья в Москве намного выше, чем в Берлине. Я хочу сказать, что у времени вдруг открываются окна, какие-то амбразуры. Что это? Я согласен: у нас другая мораль, другое время, другое восприятие, другие принципы символического устройства мира. Но как российская культура и жизнь откликаются на вот эти – универсальные, «не наши» – вызовы времени? Куда делись сословные перегородки? Почему возможности избранных стали доступны любому, а не только сыну посла – господину Ерофееву? Как сегодня это работает?

Виктор Ерофеев. Конечно, развитие цивилизации, особенно западного толка, побуждает русскую сказку немножко подвинуться, потеснить-ся. Между западной и русской цивилизацией все больше и больше набухает отторжение. Война пока еще ведется в основном как война ценностей. Запад дорос до того, что из подданных сделал граждан, которые заявили, что они важнее государства, что оно должно их обслуживать. Как сказал Джойс: «Мне предлагают умереть за Ирландию. Пусть Ирландия умрет за меня». Это очень важно.

Даниил Дондурей. С точки зрения русского сознания, это святотатство.

Виктор Ерофеев. Вот именно. Покаявшись за войну, за одну и за другую, западное сознание поставило личность во главу угла, кивая на Леонардо да Винчи с его человеком и гуманизмом.

Даниил Дондурей. Экономисты даже придумали соответствующее понятие – «человеческий капитал». Это же все отсюда, из этих же корней.

Виктор Ерофеев. Да. В определенном смысле третья мировая война началась в тот самый день, когда рухнула Берлинская стена и бациллы западных ценностей поползли на восток, захватили целиком Польшу и другие страны Центральной Европы. Я был в Финляндии еще в те времена, когда часть населения там была пьяная и курила у забора. А теперь никто у забора не курит. Им сказали: делать это, а то не делать. И у них что-то заработало. Это называется модернизация. В этот процесс стала затягиваться и советская земля, и вот Украина засасывается туда, как пылесосом.

Даниил Дондурей. Три балтийские республики, Грузия, сдвинется Молдавия, Украина, хитро действуют Казахстан, Армения…

Виктор Ерофеев. Эти страны фактически завоеваны в системе третьей мировой войны ценностей. С другой стороны, русские ценности, с самого начала сказочные, говорят о том, что человек – ничто, что

власть, государство, конечно, важнее. А еще важнее то, что над властью. Сказки нечасто оперируют понятием бога, но чувствуется, что там тоже есть своя теология.

Даниил Дондурей. Как высшая сила. В любом случае есть вертикаль.

Виктор Ерофеев. Она даже возникает в системе пантеизма, природы. Вот эти силы столкнулись в Донбассе, пошел кровавый дождь. Ты говоришь: «Как?» Россия не адаптируется. Она не отказывается от этих ценностей. Я недавно читал поразительный доклад о том, что хотят закрыть пермский сборник, посвященный ГУЛАГу, потому что там, в книжке, как пишет рецензент, личность ставится выше интересов общества и государства. А это, с его точки зрения, приводит к безнравственности. Прямо так и написано. Сегодня! Хотя тут же заявление «Мемориала», которое отсылает к статье Конституции, где говорится о том, что личность выше государства. Но сказка не вырабатывает личность, не предполагает этого. У нее нет таких целей.

Идея «вышел из народа» – вот это интересно. Есть масса выражений, которые свидетельствуют о том, что ты как бы приподнимаешься немножко из сказки. И, в общем-то, у каждого человека свои корни. Ты вылез из сказки по колено, по половые органы, по грудь, по шею. Потому что понимаешь: иначе вся система жизни рухнет, включая саму эту сказку. Недаром Пушкин сказал, что у нас единственный европеец – это правительство. Гений, четкий картезианец, по-моему, единственный в России в XIX веке. Он это сформулировал. Потому что когда ты вылезаешь из скорлупы сказки и смотришь вокруг, то понимаешь, что надо меняться, надо модернизироваться. Но у нас мощной альтернативой модернизации становится мобилизация. Затянуть пояса, использовать войну, революцию, другие способы подготовки к противостоянию с временем. Другое дело, что мы сейчас – поэтому наш разговор имеет какую-то актуальность – находимся на пределе. Лесоповалом не продлить жизнь в России, а газом и нефтью, думали, продлить…

Даниил Дондурей. Из-за глобализма.

Виктор Ерофеев. Да, а также из-за того, что и технологически все бешено развивается. Мобильные телефоны и все, что у нас на столе, пожирают архаику. Ты уже ничего не можешь сделать с Интернетом. Сказке от этого глобального потепления климата становится очень трудно. Она

Иван Билибин. Иллюстрация к сказке «Об Иване-царевиче, Жар-птице и Сером Волке». 1899

Иван Билибин. «Змей Горыныч». Плакат. 1912

находится в каком-то страшном испытании. Ее начинает корчить, приходится защищаться. Поэтому идут репрессии, сначала точечные, знаковые, но потом они расширяются. Сказка обороняется, звереет, становится непривлекательной для все большего количества народа. Конечно, многим хочется жить в ее пространстве, но, когда она начинает действовать против своих героев, это не самое лучшее. В любом случае предпочтительнее в говенной сказке жить, чем в каком-то неродном обществе, которое знает, что такое время, часы, ответственность...

Даниил Дондурей. Но, с другой стороны, это еще и проблема испытания сказки. Дело в том, что разрешение на частную собственность, рыночные отношения, международные глобальные связи, свободу перемещения товаров, людей, идей... – все это вербовка потребительского сознания. Я тут шел по Кузнецкому мосту, там наведен собянинский дизайн, шик, летающие цветы, выносные бары. Сидящие там с бокалами вина девочки уверены, что находятся где-то в Париже. У них ощущение абсолютной сопричастности к европейской жизни, к ее качеству, возможностям. Соблазнили молодых имитациями, завели тем, что вывалили гигантское количество примет шикарной жизни. Человеческой, а не сказочной.

Виктор Ерофеев. Вот это как раз и есть бациллы западных ценностей, которые и сами герои нынешней русской сказки испытали на себе. Здесь началась та самая гибридность, которая, в общем, перекинулась и на военную, и на остальные формы жизни. Посмотри: Россия движется одновременно в две прямо противоположные стороны. С точки зрения политики она пытается заморозиться. Как говорил Константин Леонтьев: «Надо подморозить хоть немного Россию, чтоб она не «гнила». И это, кстати, тоже сказка, потому что в ней достаточно часто присутствует мороз и движение. Но тогда, и при Константине Леонтьеве, и при Сталине, жизнь еще можно было подморозить.

Даниил Дондурей. Подморозить тоже означает вернуть в безвременье.

Виктор Ерофеев. Да, вернуть в вечность. Но социальная-то жизнь уже пробилась. Ты абсолютно правильно говоришь. Когда на НТВ показывают, кто кого убил, описывают свои чувства и все прочее, это уже не

сказочные мотивы, а те, которые находятся между сказкой и нашим временем.

Даниил Дондурей. Гипотеза. Прав я или нет? Те, кто отвечает за мотивы нашей жизни, начинают разными способами продавать страх. В сказках же нет такого страха? Или он как-то иначе там существует?

Виктор Ерофеев. Конечно! Страх в сказке играет огромную роль, но он не анализируется. А следовательно, и не продается. Просто столетиями на генном уровне он уже заложен в тебе – и всё. Поэтому им торгуют. Дело в том, что неотвратимо идет разморозка. Социальная жизнь говорит о том, что трансвременная сказка начинает деградировать, шелушиться, у нее что-то не получается. Политическая идет назад, к сказке, а социальная – соответственно движению времени. Кстати, постоянный конфликт. Вот у Андрея Белого есть гениальная заметка по поводу Гоголя. Он пишет, что колдун в повести «Страшная месть» пьет черную воду. А на самом деле Белый замечает, что он не черную воду, а кофе пьет, и поэтому он «не наш». Это гениально.

Даниил Дондурей. Наш разговор получается какой-то беспросветный. Трудно жить в безвременье, трудно не считывать какие-то цивилизационные предложения, вызовы, запреты. Если ты на это не отвечаешь, ты завтра не то что карандаш в Риге не купишь, ты ничего за границу не продашь, ничего миру не предложишь. Как тогда жить будем?

Виктор Ерофеев. Россия четыре раза поднимала бунт против вечности. Первый бунт – петровский, второй – Александра II, третий – февраль 1917 года и четвертый – горбачевский. Они все провалились. Сказка вернула свои позиции. Сейчас идет страшная борьба, просто чтобы не появился даже зародыш какого-то нового Петра I, чтобы весь этот «запад» выжечь. Но все перевернется. Сказка уже подмыта изнутри…

И главное, глобальное потепление изменило представление о человеке. И сказка с этим ничего не поделает. Поэтому мы живем на ее исходе. Кстати, обрати внимание, еще один очень интересный момент. Только в сказке есть вещи, которые сильнее человека и находятся прямо рядом с ним. Это водка. Для русского человека водка сильнее, чем он. И мат тоже сильнее. Русский человек боится мата. Для него это нечто сакральное. Более частные сказочные вещи: страшная боязнь черных кошек, разбитых зеркал, забытых ключей. Чего только нет.

Даниил Дондурей. Ну это чистое язычество.

Виктор Ерофеев. Это же тоже входит в систему сказки. И при этом говорят про чувства верующих… Что же, мы должны уважать чувства верующих в черную кошку? Получаются вещи, которые доходят до полного абсурда. И сталкиваются с теми людьми, которых ты назвал сидящими в Кремле. Они вроде бы выстраивают повестку дня по-сказочному, но хотят жить совершенно иначе… чистые мутанты.

Даниил Дондурей. Планетарное цивилизационное движение остановить не может никто. Если мир неотвратимо и повсеместно идет

к глобализму, к толерантности – ты не ненавидишь, не преследуешь, а терпишь чужих, других. Ищешь с ними общий язык, платформы согласия.

Виктор Ерофеев. А потом даже испытываешь к ним некоторое уважение. Спасибо, что вы другие. Спасибо женщинам, что вы не мужчины. Спасибо иностранцам, людям иных культур.

Почему наша беседа актуальна? Я говорю: мы живем на исходе сказки. И дело не в том, сколько продержится начальник начальников, его подчиненные, а в том, что из русской волшебной сказки просто вытечет ее содержание. Потеряется. Заморозка уже почти не работает. Мы почувствовали это в 2012 году, почувствовали мобилизацию в 2014-м. Но все это уже не работает эффективно или имеет короткие сроки. Поэтому мы довольно быстро все-таки окажемся в системе настоящего времени. Но тогда нам надо будет совершенно по-другому мобилизовать телевизор. Формировать других людей.

Нынешний возврат к сказке – это расплата за грехи русской демократии 90-х годов. Они были очень важны для России, но наши реформаторы идеологически оказались совсем не на высоте. Если наша либеральная интеллигенция будет считать, что во всем виновата власть, которая оккупировала сознание народа, и надо только власть сменить, а все остальное оставить, то будет еще один возврат даже уже не к сказке, а в какое-то болото. Скорее – в топь. ◆

Зара Абдуллаева

СКАЗКОБЫЛЬ

Комментарий к книге «Действительность и фольклор»

Мы решили — в развитие разговора Виктора Ерофеева с Даниилом Дондуреем — републиковать фрагменты большого текста Зары Абдуллаевой «Сказкобыль», напечатанного в № 1 «ИК» за 1992 год. Автор тогда написала постраничные комментарии к несуществующей монографии «Действительность и фольклор». Выбрав жанр мистификации, Зара Абдуллаева на самом деле сделала культурологическое исследование о преемственности сюжетных и персонажных паттернов русских сказок в жизни (поведении, реакциях) нашего человека. Досоветского, советского, постсоветского.

Нам представляется важным засвидетельствовать опасность, порой трагикомическую или кажущуюся креативной на особый российский лад, которая связана с недоосмысленностью фундаментальных архаических моделей в понимании нынешней трансисторической ситуации.

«Миф, потерявший социальную значимость, становится сказкой» (И.М.Тронский). Мы сегодня переживаем уникальное время, когда рухнули мифы. Одно из косвенных свидетельств – появление на нашем телевидении колдунов и звездочетов. У них есть имена, точный адрес. Мы слушаем интервью с ними на полном серьезе и без тени смущения.

Мифы придают общественному самосознанию стабильность, чудо сказки случается неожиданно, просто так.

«В сказке, – писал В.Я.Пропп, – отражена как действительность доисторическая, так и средневековые обычаи и нравы и социальные отношения феодальных времен и времен капитализма». И, разумеется, социализма.

Самая таинственная сказка. Существует распространенный вариант «Курочки-рябы». Снесла курочка яичко, дед бил, бил, не разбил, баба била, била, не разбила, мышка бежала, хвостиком махнула, яичко разбилось. Дед плачет, баба плачет, а курочка кудахчет: не плачь, дед, не плачь, баба, я вам снесу яичко не золотое, а простое. Почему дед с бабкой плачут, если они стремились к тому, что свершилось? Яичко-то наконец разбилось. Выпала нечаянная радость, но что с ней делать? Спокойно ею довольствоваться или уничтожить, чтобы потом горевать?

Труд направлен против результата. Яичко бьют, а разбить не хотят (вспомним тайное желание сказочной царевны погубить, а не выбрать жениха). Быть «при деле» значит не более чем предаваться мечте. Реализованная мечта есть крах жизни. Оттого и дед с бабкой плачут – им нечего больше делать.

Канонический вариант в сборнике Афанасьева другой. Курочка снесла яичко, его положили на полку, мышка хвостиком тряхнула, яичко разбилось. «Старик плачет, старуха возрыдает, верх в избе шатается, девочка-внучка с горя удавилась». Яичко разбилось – последняя капля чашу терпения переполнила. «Так жить нельзя». В «Репке» никак не удавалось вытащить овощной гигант. Даже когда все дружно уцепились за репку и друг за друга – ничего не получалось. Когда же появилась мышка – всего-то маленькой мышки недоставало, чтобы большую репку вытащить («Иван меньшой – разум большой»), – дело сдвинулось. А в «Курочке» мышка совершенно невольно разбила яичко – разбила счастье. Оно было «пестро, востро, костяно, мудрено»! В известном варианте дед с бабкой золотое яичко не могли разбить (без магической помощи персонажи сказок ничего сделать не могут), зато мышка с хлестаковской легкостью сделала то, что не сумели умудренные опытом работяги.

Загадка загадок. Яичко разбить трудно, а пойти туда, не знаю куда, и принести то, не знаю что, – возможно!

Мышка не только яичко разбила, но дом разорила, внучку довела до самоубийства. Бежала просвирня, узнала о горе, просвиры изломала, побросала. Подходит к ней дьячок. Она ему горе пересказала, он пошел и перебил колокола. Потом дьячок пересказал горе попу. Поп так расстроился, что все книги изорвал! Вот в какой колодец зарыта «слезинка ребенка» Достоевского. Судьба не только Аленушки и ее братца Иванушки страшна, а этой безымянной внучки, у которой, может, кроме этого яичка, ничего в жизни не было. «Униженные и оскорбленные» рождены от этой сиротки. Самоубийца «Кроткая» состояла в родстве с этой висельницей. Из-за яичка. Из-за «пустяка». Вот где могила, на которой расцвела подвижность, отзывчивость и темная инфернальность «загадочной русской души». Экзистенциальное зерно русской драмы.

Разбилась жизнь, как разбивается яйцо. Так у Чехова Треплев стреляется под стук лотошных фишек или вообще разбиваются жизни, когда «люди обедают».

Если русская литература вышла из гоголевской «Шинели», не откуда-нибудь, а из вещи, с таким трудом добытой и в результате украденной (грабеж на большой дороге отнял самую интимную мечту), то шинель Акакия Акакиевича вышла из сказки о курочке-рябе. И Достоевский, конечно, не зря помянул Гоголя.

«Сказка – ложь, да в ней намек, добрым молодцам урок». Урок (смысл) извлекается из лжи. Намек отсылает к правде. Сказка по ту сторону противопоставления «лжи» и «правды» или раскрывает их особые взаимоотношения.

В сказке, где сбываются необыкновенные события, равно как сбывались они в советской действительности, заложены принципы, методология порождения тайного смысла, не подчиненного причинно-следственным связям. Никакой рационализации. Здесь действуют законы, которые не понять ни логикой, ни психологическим анализом, а только проникновением, художественной интуицией. Поэтому у нас главные ученые – писатели и художники, а народное творчество – от сказок до анекдотов – есть самый индивидуальный, персональный способ осознания специфической реальности.

Героиня «Волшебной горы» Томаса Манна госпожа Шоша, русская женщина с нерусской фамилией, объясняет Гансу Касторпу мораль по-русски: «Нравственность? Тебе это интересно? Так вот, нам кажется, что нравственность надо искать не в добродетели, то есть не в разумности, дисциплине, добрых нравах, честности, а скорее в противоположном, то есть в греховности, когда отдаются опасности, отдаются тому, что вредно, что съедает нас. Нам кажется, что более нравственно погибнуть и даже губить себя, чем сохранять...»

Истоки известной двойственности в послесловии анонимного рассказчика сказок, который после пира непременно впадает в алкогольную миражность: «Я на том пиру был, мед, пиво пил, по усам текло, а в рот не попало». Вот где предвестие фундаментальной взаимозаменяемости не только «правды» и «лжи», но нормальных и сумасшедших, победителей и жертв, художника Малевича и академика Лысенко, трезвых и пьяных. Недаром: «Что у трезвого на уме, у пьяного на языке». Человек-то один. Но осознание действительности, отношение к ней зависит от дозы принятого.

Бытие определяет сознание. Алкогольное сознание определяет инобытие. Иначе говоря, художественную реальность, где метафорическая или умышленная жизнь совпадает с реалистическим искусством.

Пить – значит жить. Жить – значит включить сознание. Не случайно в начале 90-х выдавались талоны на водку в качестве предмета первой необходимости. Но алкогольное сознание, в котором двоится сказочная и натуральная действительность, – это одновременно и утопическое сознание; оно топит зыбкую грань воображаемого и сущего. Оттого почти каждый советский человек воленс-ноленс художник и алкоголик. То герой, то враг. Левша и правша. И всегда романтик.

Один из первых коммерческих магазинов близ Тишинского – блошиного – рынка назывался «Вертер». А теперь я слышала, что на ВДНХ будет застройка коммерческого жилья.

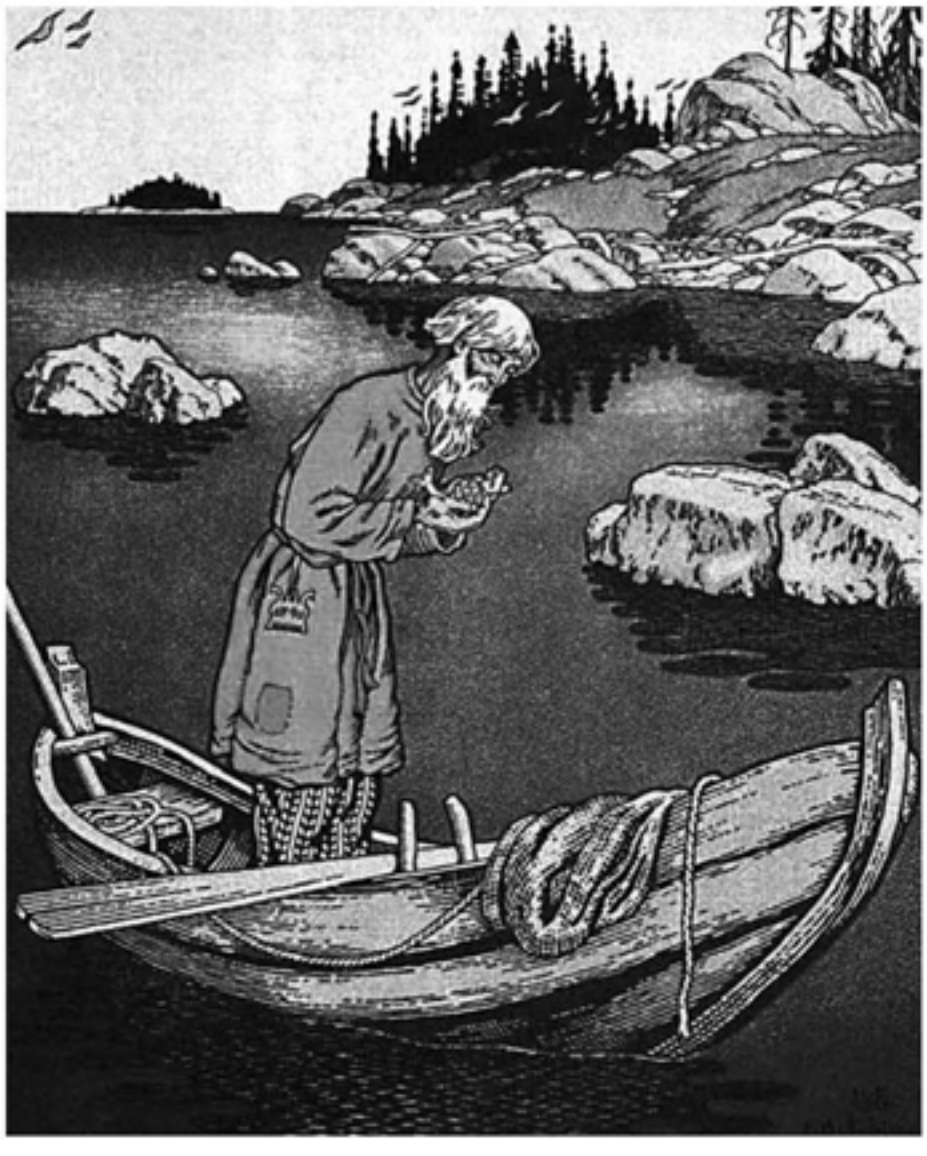
Искусство принадлежит народу, который, как «настоящий художник», живет вымышленной реальностью. Это принадлежащее народу искусство точно названо социалистическим реализмом: сказкобылью, кентавромахией.

Иван Билибин. Иллюстрация к сказке «Марья Моревна». 1903

Сказка кончается всенародным праздником, пиром, где новый царь щедро одаривает едой, питьем и весельем. Распределением изобилия завершается светлый путь главного героя и начинается его долгая счастливая жизнь. После финала сказок следует присказка, голос из хора, подтверждающий реальность происходящего: «Я на том пиру был, мед, пиво пил, по усам текло, а в рот не попало». Странное признание собственной нерадивости. Вроде был, но как бы и не был; вроде пил, да не выпил. Фантомная реальность, известная не только по стереотипу о «загадочной русской душе», но и о теле (предвестие будущего голода в богатой стране).

В словах Ленина «во всякой сказке есть элементы действительности» заключена загадка не только российской души и тела, но и места, где они обретаются. Мерцающий смысл этой загадки выражен в архетипическом соединении невозможного: «...пил, а в рот не попало». Момент судьбоносный, фиксирующий в каком-то смысле проклятость – оборотную сторону призванности: мы (коллектив, народ) рождены, чтоб сказку сделать былью.

Сказочный герой идет «куда глаза глядят», так как не знает дороги. «Поди туда, не знаю куда» – это зов души и практическая цель. Когда началась перестройка вчерашних мифов, заколебалась вся толща жизни. Неизвестным по-прежнему остается путь: то ли «назад, к Островскому», к купцам, капитализму, либо вперед, к «сказочному социализму». Либо влево, либо вправо. Так или иначе, идя «куда глаза глядят», хорошо бы не забывать, что Россию не вообще «не понять», а именно умом. Значит, приблизиться к пониманию можно каким-то другим образом. Если перестать давить на сознание – сознательность,



Иван Билибин. Иллюстрация к «Сказке о рыбаке и рыбке» А. С. Пушкина

а уловить коллективное бессознательное народа, сложившего сказки, которые суть нашего не долженствования, а предназначения.

Самое интересное не то, что герой идет туда, куда не знает, а то, что туда он приходит.

Захотел царь извести Андрея-стрелка, так как полюбил его жену Марью-царевну, и дает стрелку задания. Жена велит мужу не волноваться, а идти спать. Ночью она быстро справляется с поручениями. Царевна-лягушка тоже предпочитала работать ночью. Днем она пугала, восхищала публику фокусами: положит на пиру объедки в рукава платья, а взмахнет руками – розы и драгоценные камни сыплются. Днем она выступала как бы в цирке, а ночью работала на совесть. Днем можно надуть, ночью осуществляется честный труд «свободных рабов», которые исхитрялись выполнять задания царя-деспота. Ночная работа – это оплодотворяющая невидимая сила, породившая не одно поколение трудящегося советского народа.

Передовики производства, ударники, стахановцы, подгоняющие процесс перерождения сказки в быль, перестройки огромного социально-культурного тела, произошли не только от «отца», но и от Марьи-царевны, Василисы Прекрасной и других сверхъестественных родственников героев: колдунов, Бабы-яги, Змеев Горынычей. Эти родственницы названы Проппом дарительницами. Яга в этой функции была либо матерью, либо тещей героя, либо теткой, сестрой его жены. Тот, кто прикасался к жителям иного, загробного, царства – тридесятого или коммунистического, – получал недюжинную активность

и выносливость: труд мертвых был огромный, успешный, бесконечный. Чем дальше отодвигалось тридесятое царство – царство мертвых, чем больше вырубалось на пути к нему леса, летело щепок, тем быстрее шел отбор на звание пассивного героя, которому даровалась магическая сила.

Стоит обратить внимание, что съезды и пленумы эпохи перестройки – ее главное дело – народ смотрел по ночам, когда не спал. Днем он готовился к ночи – к сопереживанию, реакциям, ответу.

Пятилетки в четыре года – не что иное, как убыстрившееся мифологическое время, когда «волк» и «конь» за секунду тысячи верст пробегают, богатыри растут не по дням, а по часам. Отсюда: «чужие дети быстро растут», дети отца народов, Бабы-яги, чудищ или их идееносителей. Неразличение времени – бесконечность и любовь к точным срокам (наступления коммунизма или задача сказочного героя управиться за три дня, а то и за одну ночь) – в сказкобыли означало обмануть, одурачить. Волшебное, ирреальное ощущение времени обеспечивало энтузиазм впередсмотрящих. За ночь надо выткать полотно, вышить рубашку, сделать ковер, испечь хлеб, вспахать землю, посеять пшеницу, сжать, обмолотить и в амбар убрать, разбить сад, построить дворец, возвести мост. Раз это возможно – значит, «я другой такой страны не знаю, где так вольно дышит человек». Раз это делается – значит, «нам нет преград ни в море, ни на суше».

Лев Рубинштейн обратил внимание на обратную перспективу древнерусской живописи в тексте советской песни: «Мы железным конем все поля обойдем, соберем, и посеем, и вспашем».

В сказке «Поди туда, не знаю куда, принеси то, не знаю что» Марья-царевна все задания царя перевыполнила, но он остался недоволен. Тогда обратились к кабацкому пьянице, который за поднесенный стакан придумал бессмертную задачу: послать «туда, не знаю куда, принести то, не знаю что». Эта (рожденная в кабаке) великая цель обеспечила извечный к ней путь, бессмысленный только на первый взгляд. Ни тридесятого царства, царства мертвых, где райское благоденствие, ни коммунизма – его социального аналога, никто, кроме сказочных счастливцев, не видал, однако точно известно, что они есть. Притяжение невидимого, неосвоенного давало сказочным героям и тем, кто должен был из сказки (лжи) сделать быль, убежденность в том, что она (ложь) и есть правда, с помощью которой можно достичь победы над «царем», «врагом», «прошлым» и «будущим».

Путь в тридесятое царство, в светлое будущее лежал через лес. Доходил только тот, кто находил магического помощника. Другие, кто действовал сам по себе, были обречены. «Волшебная сказка должна рассматриваться не как нечто оторванное от экономики и социального строя, а как производное от них» (В.Я.Пропп).

«В некотором селе, не далеко, не близко, не высоко, не низко – жил-был старик...» Место не указано – у него есть только огромные размеры, чтобы сказка (и быль) состоялась, надо обязательно активно перемещаться. Анонимность места, незнание пути («куда глаза глядят»), неопределенность цели («принеси то, не знаю что») – понятия не географические, не социальные, не исторические, а позывные народной судьбы: неизвестно зачем, почему и за что.

Когда стрелок Андрей отправился неизвестно куда за не известно чем, этого задания в волшебной книге не нашлось. Но Баба-яга посоветовала обратиться к древней лягушке, которая «тридцать лет в отставке жила». Она сказала: «...увидишь терем – не терем, избу – не избу, сарай – не сарай...» Андрей видит: старая изба – не изба, тыном обнесена, без окон, без крыльца. Он туда вошел и спрятался за печку. Там он нашел свата Наума (в другом варианте Шмат-разум), которого никто не может увидеть, ибо он и есть «то – не знаю что». Сват (разум) помог Андрею обхитрить купцов и получить три диковинки. Одна из них – дубинка – убила царя, и Андрей занял его место. Царь посылал стрелка на гибель, или на вечные поиски неизвестного, но в результате поплатился жизнью сам. Хотя обреченным казался Андрей.

«Трудные задачи» – привилегия и сказок, и действительности, которая должна ею стать. В сказке эти задачи задаются тому, кто должен их выполнить, но главная из них, едва ли не подсознательная, заключалась в том, чтобы герой погиб. Об этом не только сказка «Поди туда...», но и множество других, где царевна испытывает своего потенциального мужа. Очень важно, что трудные задачи считаются невыполнимыми.

«Задача задается, как испытание жениха. Под «силой» подразумевается не физическая сила, а сила иного рода... здесь испытывается та сила, которую мы условно называем магической и которая воплощена в помощнике». Магию ведь умом не понять, как и не понять, почему мы «как один умрем в борьбе за это».

«В задачах и угрозах сквозит не только желание иметь для царевны наилучшего жениха, но и тайная скрытая надежда, что такого жениха вообще не будет» (В.Я.Пропп). Это нечто вроде подсознательного заклинания результата, хотя по видимости его надо только завоевать. Тайная враждебность, которую Пропп усмотрел у невесты к конкретному жениху, а не вообще к идее замужества, есть перманентная оттяжка, казалось бы, чаемого финала, надежда на то, что его не будет, что он принесет смерть, бессмыслицу дальнейшего пути без «трудных задач», то есть «легкой жизни». Поэтому отодвигаемое будущее дороже настоящего. Чем больше сил кладется на приближение будущего, тем автоматически длиннее становится к нему дорога.

Не знать, не видеть, не уметь – залог того, чтобы полюбить, сделать, получить. Сказка «Незнайко»: «Что ты за человек?» – «Не знаю». – «Из каких земель?» – «Не знаю». – «Чьего роду-племени?» – «Не знаю». Не знает тот, кто чувствует главное. Плохонький жеребец спасает от бед, самый грязный конь оказывается богатырским,

Н. Гузь. «Иван меньшой – разум большой». Диафильм. 1990

Иванушка-дурачок – царем, Незнайко – знатоком. Индивидуальные качества для героя сказки абсолютно несущественны.

Было у старика три сына. Третий, Ванюша, «не хитер, не мудер, а куды смысловат! Работал не работал, все на печке лежал; отлежал бока и говорит братьям: «Эх вы, тетери! Отпирайте-ка двери; хочу идти туда – сам не знаю куда». Хочу оттого, что не знаю!

«Не видела, но люблю». «Не читал, но скажу».

Погулял Ванюша, пропил деньги, жил не тужил, «много время так провождал, никогда не работал». Именно он, Ванюша, победил сарацинское войско, оказался богатырем, а потом и царем. Незнайко, дурак – избранник, тот, кто имеет главный ум – интуицию. «Дуракам всегда везет». Дурак, в отличие от умных, наделен не только кой-какой индивидуальностью, он действует вразрез с общепринятыми правилами.

В сказке «По щучьему велению» старшие братья едут торговать, а Емелю оставляют дома на печи лежать. «Дурак», пока его не спровоцируешь, ничего не хочет. Ибо он – самодостаточный философ, для которого работа не ценность. Работают, чтобы разбогатеть, чтобы что-то получить, а он – созерцатель. В его праздности – самый интимный русский идеал.

Сказка «Мена»: мужик спас купца. Тот дал ему золото, мужик золото променял на коня, коня на быка, быка на барана, барана на свинью, свинью на иголку. Иголку потерял. Вернулся домой ни с чем. А жена рада: хорошо еще, что сам вернулся, «пойдем ужинать». Это с одной стороны. С другой – в сказке «Золотая рыбка» жена требует от мужа и того, и сего, и третьего. В конце концов остается ни с чем. Казалось бы, противоположные пути, а результат один. Крайние

притязания – ничего не иметь и иметь все – странным образом совпадают. Середины не может быть: либо нищета, притом последняя, либо богатство, причем заоблачное. Никакого тебе промежуточного звена и среднего класса. Отсюда социально-культурное отторжение мещанства, равное по силе разве что идеалам эпохи романтизма. Эпохи, раздираемой мечтой о «голубом цветке», «иной жизни» в тусклой обыденности.

Дурак хотя и неумный, зато мудрый. И лично для себя хитрый. Когда Емеля выловил щуку, она обещала его осчастливить, если он даст ей свободу. Но Емеля не верит! Он говорит щуке, чтоб она прежде свое обещание исполнила, а потом ее отпустит. Умные – ординарные, простодушные. Дураки выпадают из нормы и не всегда по лености. В сказке «Сивка-бурка» умные братья ночью заснули, пшеницу не уберегли, а Иван не спал и поймал коня за гриву. Дураки своего не упустят. Как писал Пропп, «ложный герой засыпает, истинный герой – никогда». Умные скучно живут, работают, торгуют, переживают, что кому-то больше достанется. А дураки – весело, праздно и не по прописям.

Щука велела Емеле запомнить волшебные слова. Договор: я прошу – ты делаешь. Главное – не сделать, а попросить кого надо. Чего же просит Емеля? Чтобы ведра сами в избу пошли, чтобы дрова сами кололись. Он просит только минимума *не*работы. А старуха в «Золотой рыбке» – дом, хоромы, дворянство, престол, то есть житейских благ. Когда совсем зарвалась – поплатилась. Емеля – поэтическая душа, радующийся разве что красоте. Ему надо себя холить, тешить. Он ждет только подарков от братьев: красного кафтана, красной шапки, красных сапог, как нежная барышня (вспомним слова Василия Розанова о женственности русского мужика).

Емеля противится неволе. К царю не хочет идти. Но пришлось к нему на печке поехать, влюбить в себя царскую дочку, и все кончилось неожиданно. Однако: «Дурак, видя, что все люди как люди, а он один нехорош и глуп, захотел сделаться получше». И сделался чрезвычайно умным, красивым. Таким, как все. Царь тогда даже хотел ему царство отдать. Но Емеля не взял. Ему не надо ничего, лишь бы дураком не называли и за глупого не почитали. Он хочет не царства, а уважения и свободы. Позднейшее алкогольное сознание отрыгнуло: «Ты меня уважаешь?»

Из сказок явствует, что богатым быть опасно («Иван меньшой – разумом большой»: «Эдак скоро простой мужик-деревенщина станет первым человеком в царстве и всю свою мужицкую родню на должности поставит, а нас, именитую знать, со света сживет, коли мы от него не избавимся»), а бедным – выгодно. Так снимается вопрос: «иметь – не иметь». Надо только быть внимательным к слову. Мистическое отношение к словам, которые являются аналогом (или заменой) действия или «именем действия», пронизывает и сказку, и «сказочную действительность». За слово сажали, за слово миловали.

В сказке о молодильных яблоках и живой воде Иван-царевич добивается помощи Бабы-яги так: «Дай свою голову моим могучим плечам, направь меня на ум-разум». – «Много молодцов проезживало, да не много вежливо говаривало». В конце концов за свободу одаривают волшебным словом, которое помогает совершить поступок.

С одной стороны, в русских сказках (и в жизни) битый небитого везет, с другой – именно зависимый, слабый побеждает сильного (петух – лису, а не медведь, волк или даже бык). С одной стороны, Иван-царевич поехал по дороге, где у столба было написано: «Себя потеряешь, коня спасешь», – и себя не потерял. С другой стороны, «на пиру был, а в рот не попало». С одной стороны, хорошо быть богатым, с другой – бедный все отнимет. Требуется либо сверхобъяснение двойного сознания, либо признание в принципиальном отсутствии ключа. «Черное, белое не берите, «да» и «нет» не говорите».

«Из грязи в князи», но также «из князя – в грязь». «Кто был ничем, тот станет всем»: Емеля – царем, старуха из «Золотой рыбки» – царицей. Потеряла все потому, что захотела больше самого большого. «Всем – ничем» – кардинальная альтернатива. Казалось бы, эти цели примирить невозможно. Поверх, однако, видимого антагонизма – навязчивое совмещение сторон. «Из огня да в полымя» – не разные состояния, а тавтология.

Поспорили два мужика. Один говорит: «Лучше жить кривдой», а другой – что «кривдой век прожить не сможешь, лучше жить как ни есть, да правдой». Это значит, что правдой жить плохо, но безопасно, так как кривдой долго жить очень трудно. Это «палка о двух концах». Это «нет худа без добра».

Мужики отправились в путь и спрашивали у прохожих, как лучше жить. Все говорят, что лучше кривдой. «Ну, слышь, моя правда», – говорит криводушный. Даже поп сказал: «Какая нонче правда? За правду, слышь, в Сибирь угодишь, скажут – кляузник». Это замечательное «скажут» – и готово. Заклинательное значение слова в мифе: на правду объявлено табу. Племя гибло, нарушая его.

В уповании на другого – в том числе и (в превращенном виде) «работа за того парня», в личной пассивности при самоощущении избранности – проявляется образ человека в русских сказках. Награждаются за работу, за *не*лень только падчерицы у злой мачехи и никогда герои-мужчины, которые чего-то стоят либо благодаря волшебным средствам, либо за счет жены-волшебницы.

Провокатор-«социалист» Петруша Верховенский придумал Ставрогину роль Ивана-царевича.

«– Мы пустим пожары… Раскачка такая пойдет, какой еще мир не видал… Затуманится Русь, заплачет земля по старым богам… Ну-с, тут-то мы и пустим… Кого?

– Ивана-царевича. […]

– Самозванца? – вдруг спросил он, в глубоком удивлении смотря на исступленного…»

В сказках самозванцы, присваивающие завоевания настоящего победителя, появляются ближе к финалу и являются ложными героями. Пропп называл их козлами отпущения, а их функцию видел в том, чтобы «взять на себя гибель, наказание, убийство, которые первоначально назначались самому царю».

Необыкновенные характеры, обстановка, действия в сказках стали моделью и для советской повседневности. Но ведь сказка представляется так, пишет Пропп, «как будто все рассказываемое, несмотря на свою необычность, происходило в действительности, хотя ни рассказчик, ни слушатель сказке не верит. Этим несоответствием определяется юмор сказки». *Не*вера в рассказываемое. При договоре о реальности места, времени и обстоятельств действия. На этом противоречии замешан юмор сказки: юмор неправды в формах правды.

Научный эксперимент сделать из сказки быль воплощался при личном участии загробного дарителя, который помогал «простому человеку» осуществить проект. В русских сказках описываются остановки по пути в царство и самое царство: его архитектурные и природные особенности, а также местоположение: на горе, под землей или под водой.

Приключения героя начинались в лесу. «Лес в сказке вообще играет роль задерживающей преграды» (Пропп). Лесоповал, на который отправлялись лагерные зэки, – это стоянка на пути в иной мир. Лес и был входом в Аид, где томятся царевны, откуда надо взять (украсть) волшебные предметы. Отсюда значение в советской мифологии рубки

леса и оправданность миллионов «щепок» – в прямом и переносном смысле. Сказочный герой, после того как попадал в лес, встречается с Ягой: его дальнейшее благополучие зависело только от ее поддержки. Сам герой уже не играл никакой роли и мог «отдыхать». Добиться помощника – значит обеспечить себе победу. Это условие сказки соблюдалось и в строительстве нового общества. Под землей в тридесятом царстве стоят великолепные дворцы; там всегда светло. Метро-Аид и сад-Эдем – «загробное царство». Символика «живого и мертвого» сталинской мифологии.

Напомню общеизвестное: идея взорвать храм Христа Спасителя и на его месте построить Дворец Советов есть акция на пути к светлому будущему. Неудача с постройкой дворца завершилась компромиссом – бассейном, подводным дворцом, «невидимым градом». Метро и бассейн – образы «иного царства».

Третьей метафорой сказочной топографии стала ВДНХ: образ изобилия и народных достижений. «Там, в стране мертвых, – писал Пропп, – никогда не прекращается еда. Если принести такую еду оттуда, то еда эта и на земле никогда не будет исчерпана. Отсюда скатерть-самобранка. Надо сказать, что такие представления таят в себе очень большую социальную опасность: они приводят к отказу от труда».

Почему дуракам везет, почему царевны по ночам трудятся, как передовики производства, почему цари просят совета у пьяниц, почему кривда в сапогах ходит, почему русскому человеку надо найти место, где бы он должен пропасть или спастись, но благодаря магической помощи, и т.д.? Ответы не только в счастливых двусмысленных финалах («Я на том пиру был, а в рот не попало»), но в горе. Тошно потому, сам не знаю почему. Об этой едва ли не вселенской тоске, о жизни-удавке, о бессилии, о бессмысленных (трудовых) затратах – сказка о курочке-рябе. ◆

Игорь Савельев

В ЖАНРЕ «ПРИГОВОРОВ ИСТОРИИ»

ММКФ-2016: конкурс

Искать общие тенденции в конкурсе какого-либо крупного кинофестиваля, тем более Московского, – занятие, как правило, неблагодарное. «Тем более» здесь потому, что ММКФ, многие годы позиционируя себя как один из нескольких фестивалей класса А (уже и после отмены этого класса), в некоторой степени оказался заложником этой риторики. Он добровольно принял на себя роль «последнего среди первых». Фетишизация принципа «Кто не прошел в Канн, Венецию, Берлин, дальше пробуется у нас» только усиливает эклектику московской конкурсной программы. Впрочем, выбор между красным и круглым – абсолютно нормальная практика любого кинофестиваля. И даже то, что жюри в итоге находит странный компромисс в виде и не круглого, и не красного, а никакого, тоже постепенно входит в матрицу фестивалей. К примеру, несколько лет подряд это удивляло критиков, работающих в Канне. Поиск общих тенденций, как поиск черной кошки в темной комнате, где ее к тому же нет, также нередко вплетается в традицию кинокритики. Но интересные столкновения, совпадения в хаотичных фестивальных конкурсах иногда все же случаются, и это дает возможность поразмышлять – может, не столько об «общих тенденциях» самого кино, сколько о том, как неожиданно оно подсветило разные стороны того или иного явления.

Зачин «В конкурсе 38-го ММКФ сошлись фильмы, посвященные теме исторической памяти и ответственности» будет не вполне верным, скорее манипулятивным. Московский конкурс позволяет по-новому взглянуть на тему этой памяти и ответственности – так будет, пожалуй, вернее. Если заняться специальными поисками черной кошки, следы темы «отложенной ответственности» и вердикта, вершимого кинематографистами,

←
«Память забвения», режиссер Руи Герра

можно найти почти в каждой из тринадцати конкурсных картин. Но на практике принцип причесывания всех участников киносмотра под одну тематическую гребенку просто провалится.

Так, например, обманным окажется очевидный, казалось бы, посыл «37» Пук Грастен – одного из наиболее ярких фильмов нынешнего конкурса (заслуженный «Серебряный Георгий» за лучшую режиссуру). Успешно маскируясь под набор стильных картинок 60-х (от колористики до саундтрека), фильм детально препарирует подзабытую сенсацию 1964 года. На нью-йоркской окраине Куинс маньяк изнасиловал и убил молодую женщину Китти Дженовезе. Из окон многоквартирного дома это якобы видели тридцать семь соседей. Никто не пришел девушке на помощь и не вызвал полицию. В учебники психологии это событие вошло как «синдром Дженовезе» (чем больше людей видят ЧП, тем больше вероятность, что они будут его игнорировать). Такой поворот темы «человек человеку волк» активно препарировался и в искусстве, однако акцент ожидаемо смещался с конкретики 1964-го (к тому же не во всем достоверной) на нравственные обобщения. Документальная фактура даже мешала, и не удивительно, что, например, Люка Бельво переносит историю из Нью-Йорка в Нормандию, а из реальных тридцати семи делает «38 свидетелей» (2012). Дебютантка Пук Грастен упорна в своем точном следовании фактуре: она намерена рассказать именно об этих тридцати семи соседях, обвинить их и в общем отказаться от нравственных обобщений в пользу конкретного «суда потомков» над конкретными людьми.

Так может показаться. На самом деле даже после просмотра не сразу понимаешь, что фильм не обобщает нравственную основу сюжета и не разбирает его конкретику публицистически. Она столь очевидна и направлена, что даже странно, почему за раскрученную американской прессой историю не ухватились советские кинематографисты. Пользуясь невнятностью самой ситуации (кто-то видел тень, кто-то слышал шорох), Грастен снимает кино вообще о третьем: о всеобщих неврозе, тревоге и бессоннице. Ее фильму больше подошло бы название другой конкурсной картины – «Голос вещей». Едва ли не больше, чем люди, Грастен интересны здесь пустые подъезды, рассматриваемые в глазок; обалделые электрические ночи; гул водопроводных труб; бессмысленное шатание по квартирам их обитателей. Человек человеку действительно волк, но не в том смысле, в каком все подумали, прочитав аннотацию фильма «37», а, как ни странно, в том, что родители не слышат детей. Дети в свою очередь обостренным чутьем понимают, что за окном в кустах что-то происходит, но не могут это ни понять, ни выразить.

И таких «обманок» в программе ММКФ было много. Не «обманок» даже, а ситуаций, когда одна и та же тема мелькает, как в зазеркалье, на третьем–пятом плане сложного зрелища. И не всегда даже понятно, насколько серьезно к ней относится сам режиссер. Так, тема исторической вины скорее интуитивно угадывается в бразильской «Памяти

«Козни», режиссер Давид Гриеко

забвения» классика Руи Герры. И раньше снимавший, скажем так, непростое кино, на пороге своего восьмидесятипятилетия режиссер будто решил собрать все в безумный микс карнавальных сцен с внешне декларируемой бессмыслицей. По крайней мере, когда герой Карлос, встретившись в молодости с собой-стариком, задает какие-то вопросы «о жизни», то получает от себя же скорее ироничные отказы ответить, чем сами ответы. Большую часть времени они молча потягивают виски, не зная, о чем в таком случае говорить, – это первый «этаж» сюжета. Последующие «этажи» – полные воспаленной красочности воспоминания-мечты об условных 30-х, об условном отце, рано сгинувшем. И вообще – картинки эпохи оперетты легкого дыхания на пороге страшной войны с посмертным нанесением на описываемую эпоху толстого слоя глянца. И где-то на самом дне этих многочисленных слоев очень глухо просматривается тема вины отца, вероятно, и послужившей причиной его исчезновения из жизни молодого-старого Карлоса. Что-то про поездки к Муссолини, беспечное заигрывание с итальянским фашизмом, пока еще невинные статьи на эту тему: отец – португальский журналист. Все, что казалось таким опереточно-легкомысленным в декорациях в стиле «Отеля «Гранд Будапешт», потом обернется серьезной ответственностью, хотя об этом Карлосы, напиваясь в некоем мрачном доме, вслух друг с другом не говорят.

Где тема исторической вины и ответственности всегда проговаривается без всяких экивоков, серьезно – «со звериной серьезностью» и подробно, – так это в восточноевропейском кино. Это традиция. И некая ирония судьбы. В Канне и Венеции оказывается лишь малая часть многочисленных восточноевропейских фильмов, посвященных травме непрямой или прямой (как в Чехословакии) советской оккупации в 1950–1980-е годы. Они многообразны, но в чем-то очень похожи.

«Эксцентрики», режиссер Януш Маевский

Это следование общей матрице, установившемуся даже в художественных деталях канону играет, как мне кажется, против той оригинальности, новизны каждого фильма, которые прежде всего интересны фестивальным отборочным комиссиям. В итоге многие из этих картин встречаются в конкурсе именно в Москве, «руку» которой они обличают. Апофеоз, на моей памяти, был на 32-м ММКФ, когда фильмов на тему советского вторжения в Прагу-68, Будапешт-56, Варшаву-81 (почти вторжения), а также посвященных многообразным формам контроля «старшего брата» по соцлагерю было в конкурсе, кажется, не меньше пяти.

На нынешнем фестивале таковых было два, но похожих, как близнецы-братья. Тем более оба были посвящены борьбе западной музыкальной традиции в условиях насаждения кондового социалистического искусства. И в польской («Эксцентрики» Януша Маевского), и в болгарской («Поющие башмаки» Радослава Спасова) историях в самое сердце музыкального сопротивления была внедрена ослепительная агентша местных спецслужб. К тому же так совпало, что премьеры обеих картин состоялись на ММКФ в один день, что только усиливало всеобщую томность. Из-за дверей кинозала тягуче лилась «Серенада лунного света».

«Поющие башмаки» интересны именно тем, как повернулась в этом фильме (или вокруг него) тема люстрации. Боюсь, в художественном смысле эта картина не так интересна, хотя ее и отметили «Серебряным Георгием» без номинации. Фильм представляет собой жизнеописание эстрадной певицы Лии Ивановой за сорок лет (ее поочередно играют три актрисы). Когда-то, на заре карьеры, на Иванову набросилась со всей свирепостью новая социалистическая власть: сначала заключили в трудлагерь за любовь к джазу, затем с помощью шантажа

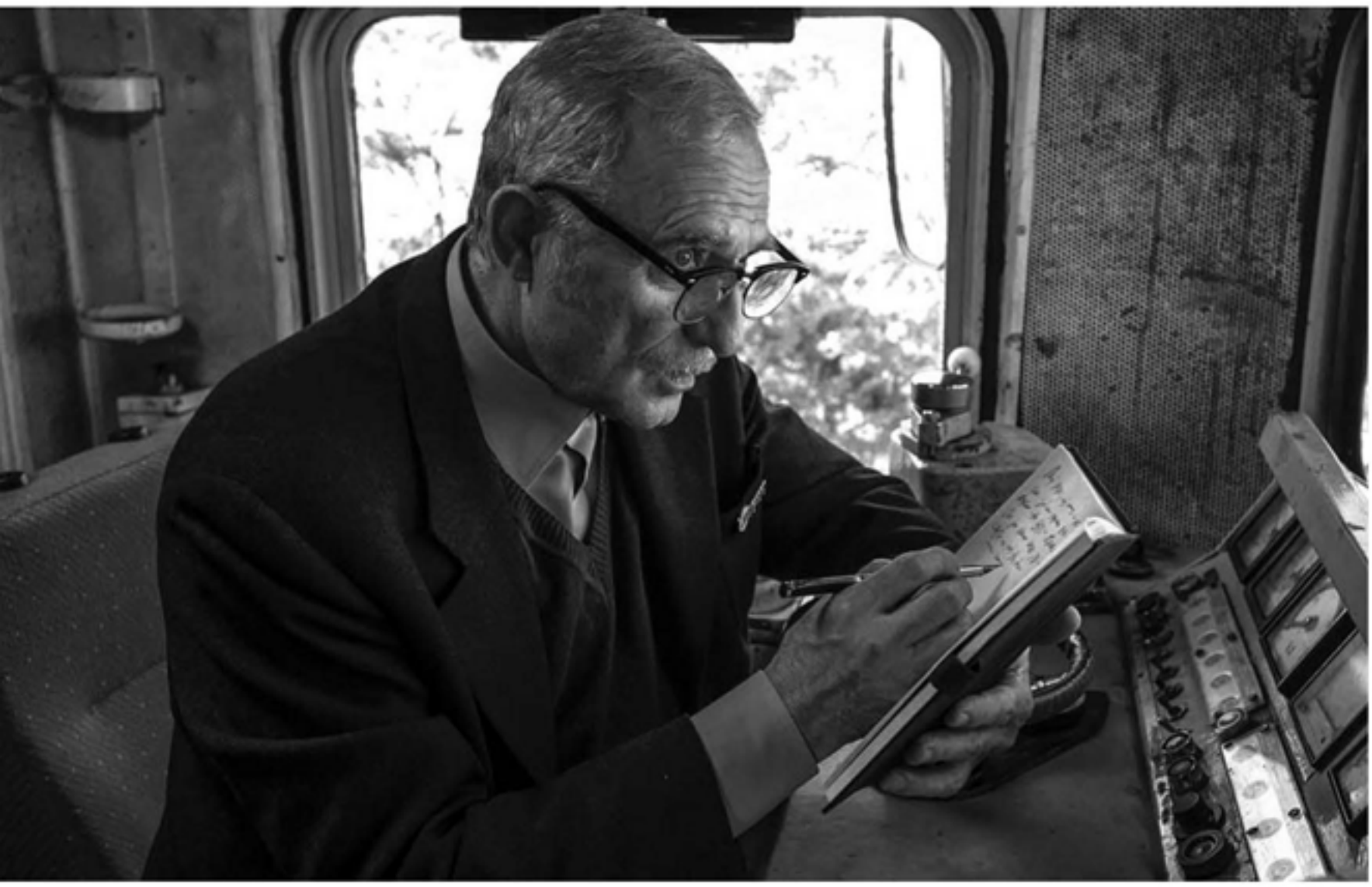
и запугивания вынудили стать осведомительницей – «Бабой Мартой». Так Иванова и жила, собирая полные залы, но скрывая постыдную сторону жизни даже от мужа – боготворящего ее композитора Эдуарда Казасяна. Однажды болгарский КГБ рекомендует ей сбежать на Запад. Властная Лия командует мужу: бежим! Чем именно она занимается на Западе кроме того, что снова собирает полные залы в Париже, Бонне и Лондоне, и зачем это КГБ, в картине не объясняется. В начале 80-х следует приказ возвращаться, и последние годы героиня проводит в Софии, в статусе и стилистике местного аналога Эдиты Пьехи.

К «Поющим башмакам» в точности может быть отнесена характеристика, однажды данная советской картине «Скворец и Лира»: «…Единственной живой целью всех этих шпионских игр и политических хитросплетений на экране было только одно: дать возможность прекрасной женщине и ее избраннику пожить в соответствии со своими амбициями и сокровенными желаниями. Среди банкиров, генералов, аристократов, министров-капиталистов. В шикарных особняках, старинных замках, фешенебельных отелях. В живописнейших уголках Европы... Ради этого и вертятся, противоборствуют «два мира – две системы», ради этого приведены в движение все винтики и шпунтики международной политики»[1]. С одной стороны, любование шикарной парой (они имели реальных прототипов, и режиссер был с ними знаком) подавило всю политическую, историческую тему, а с другой – у Радослава Спасова не осталось экранного времени решить ее вне самых общих черт восточноевропейского шаблона.

И очень жаль. Потому что только на пресс-конференции он озвучил интересный факт. Эта история началась для него с того, что в 1992 году он столкнулся с вдовцом композитором перед зданием бывшего болгарского КГБ. Композитор покончил с собой, потрясенный документами, с которыми его ознакомили: дело не только в том, что его знаменитая жена оказалась сексотом (и получается, рулила всей его жизнью даже не она, а контора). Дело в том, что она то ли писала отчеты о нем, то ли вообще вышла замуж по заданию. Этот идеальный материал для психологической драмы парадоксально не стал для фильма основой: вдовец на экране только раз заподозрит, что в архивных отчетах речь идет о нем, да и это подозрение как-то невнятно сведется на нет – мол, показалось. Ну вероятно, Радослав Спасов пощадил светлую память своих друзей. В этом есть парадоксальное противоречие самой идее посмертного торжества правды, которой вроде как фильм отчасти посвящен.

Если «Поющие башмаки» можно назвать примером незавершенной, половинчатой люстрации в искусстве, то в конкурсе ММКФ был фильм, в котором со всей остротой встает тема ее необходимости в обществе, благодушно объявившем о посмертном примирении «всех со всеми». Речь идет о «Кознях» Давида Гриеко, бывшего ассистента Пазолини, и собственно о фигуре Пазолини, летописью последних недель, дней, часов которого «Козни» являются. Пазолини, ныне

1. Кушниров М., Шпагин А. Двадцать лет спустя. – «Искусство кино», 1993, № 8.



«Дневник машиниста», режиссер Милош Радович

«Память забвения», режиссер Руй Герра

«Дочь», режиссер Реза Миркарими

«Поющие башмаки», режиссер Радослав Спасов

введенного во все итальянские пантеоны, посмертно удостоенного всех официальных почестей и даже восторженных слов папы римского. Примерно такого «бронзового» Пазолини мы видели два года назад в одноименном байопике Абеля Феррары, где ключевые слова героя – «Мы все подвергаемся опасности» – просто непонятно к чему относились. Ферраровский Пазолини был окружен всеобщей любовью, почитанием, пониманием, современной толерантностью и далее, и далее. Его подробно показанная смерть на пляже Остии была шокирующей еще и потому, что это был апофеоз бессмысленности и случайности, бросающий отсвет бесцельности и на него. Сколько бы критики ни пытались оправдать его «порцией истинной демократии, правом быть убитым, как все, без всяких причин»[2], некоторое недоумение осталось. Пазолини Феррары был воплощением нравственного релятивизма, когда сам вопрос о вине – убийц, окружения, общества, страны – отбрасывался как чудовищно устаревший.

В этом смысле «Козни» представляют собой нечто противоположное, пусть и следуют в точности той же фактической канве и даже тому же набору деталей (кажется, что и реквизита). Давид Гриеко и Массимо Раньери – исполнитель главной роли, итальянский певец, также лично знавший своего героя, – как младшие товарищи Пазолини, не совершили в «Кознях» кинематографического прорыва, но напомнили чеховского «человека с молоточком». Они идут сообщить тот благодушно забытый всеми факт, что 70-е годы были в Италии чудовищным временем и Пазолини был убит не «просто так», а в результате заговора мафии, нефтяных монополий и государства. Заговор дан в деталях, возвращая нас к традициям подзабытого итальянского левого публицистического кино. Кажется, что Гриеко и Раньери даже не видят границы между экраном и реальностью: по крайней мере, их пресс-конференция в Москве больше была посвящена новым фактам о трагедии 1975 года и радостной новости о том, что парламент Италии начинает расследование по мотивам их фильма.

Их не интересует искусство в узком понимании, как не устраивает и то, что нефтяные магнаты давно поумирали в своих постелях, «Нефть» почтительно издана, не произведя сенсации, а страна слилась в благодушном всепрощении, так и не распечатав конверты с архивными досье. Знакомая картина. ◆

2. См., например: Смирнова В. В поисках Автора. – «Искусство кино». Блог. 03.07.2015.

Жанна Васильева

ТОНКОЕ ОБАЯНИЕ ТРАДИЦИИ

«Дочь»
Dokhtar
Автор сценария Мехран Кашани
Режиссер Реза Миркарими
Оператор Хамид Хозуи-Абянех
Художник Мохсен Шах-Эбрахими
Композитор Мохаммад Реза Алигхоли
В ролях: Фархад Аслани, Мерила Зареи, Махур Альванд, Шахрох Форутанян, Хедая Хашеми и другие
Reza Mirkarimi, Arvand Free Zone Organization
Иран
2016

Когда на московской пресс-конференции один из журналистов поинтересовался, почему фильм называется «Дочь», хотя фактически он об отце, Реза Миркарими ответил просто: «Потому что моя дочь подросла». Это многое объясняет. От симпатии и внимания к душевным переживаниям героя до того, что женщины в фильме оказываются загадками. Другое дело, что их загадки можно не разгадывать, пока они послушны и незаметны.

Иранский режиссер Реза Миркарими уже увозил из Москвы в 2008 году главный приз Московского международного кинофестиваля. Тогда – за фильм «Проще простого». С тех пор он трижды выдвигался на «Оскар» от Ирана в категории «Лучший фильм на иностранном языке». По сравнению с картиной «Проще простого», где был тонко выписан один день из жизни женщины, становившийся портретом ее души, фильм «Дочь» строится как семейная драма, в которой вопросов больше, чем ответов.

На первый взгляд картина «Дочь» сделана в стилистике камерной семейной драмы, в центре которой отношения жесткого авторитарного героя с дочерью. Камера

«Дочь»

акцентирует внимание на психологических переживаниях, на страхе девочки и матери перед отцом. И на детском бунте, который может показаться кому-то смешным: всего-то выпускница школы захотела проводить подругу, улетающую на учебу в Канаду. Проблема лишь в том, что для этого надо долететь из южного городка до Тегерана, а мать не может сопровождать дочь. Веселый щебет девчоночьих бесед, где за чаем с печеньем обсуждаются вопросы замужества, образования, взрослой жизни и возможности уехать из страны учиться, идет на фоне панорамы заводов, долгой дороги в столицу, попыток героя взять на себя решение всех проблем. Казалось бы, перед нами классическая история одной семьи, в зеркале которой отразились проблемы модернизации консервативного общества.

Но в традиционный для европейского кино конфликт «отцов и детей», где за отцами правда прожитой жизни, уходящей с авансцены истории, а за бунтующими детьми – надежда на обновление жизни, фильм «Дочь» явно не укладывается.

Начать с того, что Ахман Азизи в эффектном исполнении Фархада Аслани меньше всего напоминает патриархального героя. Он образованный человек, работающий на огромном нефтеперерабатывающем заводе, на его плечах ответственность за бесперебойную работу техники. Судя по тому, что он готов защищать рабочих («Почему они должны платить за каждую чужую оплошность?» – спрашивает он коллег), Азизи явно не чужд идеи социальной справедливости. Аслани убедительно играет человека, готового брать на себя ответственность – и не только за свою семью. Словом, перед нами фактически образцовый герой эпохи модернизации, а вовсе не патриархальный дикарь из глухого угла.

Кроме того, дочь, любимица отца, младшая Сетарех, которой всегда больше позволяется, чем матери и сестре, на роль бунтарки явно не тянет.

«Дочь»

Наоборот, она панически боится отца и ее решение слетать на несколько часов в Тегеран, чтобы проститься с подругой, выглядит скорее порывом своевольного подростка, чем сознательным отстаиванием своей независимости. Вообще, о независимости юной героини, о самостоятельности выбора своего пути в фильме речь не идет. На повестке дня более скромные задачи – возможность диалога с отцом, желание понять, готов ли он считаться с мнением дочери, – попросту говоря, увидеть в ней личность. Да, в финале фильма выясняется: она выбирает университет в Тегеране, а не в родном городе, но, в конце концов, Тегеран не край света – от него до дома час лета. Если уж говорить о более или менее сознательном бунте Сетарех, то он начинается в момент, когда она сбегает из машины отца – уже по дороге домой, после того, как он, едва не сбив мотоциклиста, срывает на ней зло и бьет девочку по лицу.

Собственно, с этого же момента и начинает разворачиваться настоящий сюжет фильма, главным стержнем которого становятся поиски дочери, с одной стороны, а с другой – постепенное осознание своей вины главным героем. Мало того, что он обнаруживает, что почти ничего не знает о собственной дочери, по крайней мере, не имеет ни малейшего представления о том, к кому она может сбежать в столице. Выясняется, что он не знает и знать не хочет о родной сестре, которая когда-то вышла замуж против воли своей семьи и оказалась изгоем. С ней не общается брат, зато общается его дочь. Необходимость найти девочку приводит Азизи к сестре.

Фактически выяснения отношений брата и сестры и есть сердцевина фильма, где Реза Миркарими с блеском демонстрирует виртуозное умение за пустяками и подробностями повседневности видеть драматические коллизии жизни. Тараканы, сломанный обогреватель, проржавевшие трубы… Эти детали помогают представить убожество существования женщины,

отринутой семьей, брошенной ею на произвол непутевого мужа. Азизи – брат, которого в дом отверженной приводят лишь поиски пропавшей дочери, – предстает вариантом deus ex machina: одним махом он решает едва ли не все проблемы, накопившиеся в жизни сестры за десяток лет.

Но важнее все же другое. Нарастающее чувство вины героя за молчание, за разрыв отношений с одним из самых близких людей – с сестрой. И тут, наверное, имеет смысл заметить, что не только Азизи вполне состоявшийся современный герой, но и сестра, поступившая в юности так, как считала нужным, явно человек самостоятельный, гордый, несломленный, пытающийся заработать своим трудом и не унижающая себя жалобами на судьбу. Словом, режиссер предлагает развязку конфликта двух современных героев – конфликта, в котором женщина, сделавшая самостоятельный выбор, оказывается проигравшей. Не случайна едва ли не финальная реплика сестры, обращенная к Сетарех: «Никто не заменит человеку семью». Нетрудно заметить, что этот трюизм в контексте фильма звучит напутствием ребенку – патриархальной мудростью, произнесенной женщиной, не побоявшейся принять смелое решение и познавшей на своем опыте разные стороны свободы.

Этот вывод мог бы показаться натяжкой, если бы не очевидные рифмы между историей сестры и историей девочки. Обе – горячие, своевольные, обе умны и горды. Но в структуре фильма их фиаско выглядит безальтернативным. Если в коллизии с девочкой отмена вылета самолета из Тегерана из-за пыльной бури еще может показаться результатом стечения обстоятельств, то выбор сестры героя, вышедшей замуж за непутевого, «неправильного» мужа, подчеркивает опасные следствия своеволия. Слабость нежных созданий, их неумение предвидеть все опасности и самостоятельно справиться с вызовами жизни без мужской помощи в фильме подразумевается как нечто само собой разумеющееся, безусловное.

В результате перед нами тонко снятый фильм, в котором, при всей несомненной симпатии авторов к героиням, уважении к праву женщины на собственный выбор, патриархальные ценности признаются главными и неизменными – в эпоху модернизации. «Золотой Георгий» Московского международного кинофестиваля, врученный фильму «Дочь», выглядит с этой точки зрения выбором традиции. ◆

Нина Цыркун

ТЕОРИЯ ЗАГОВОРА

«Козни»
La Macchinazione
Авторы сценария Гвидо Булла, Давид Гриеко
Режиссер Давид Гриеко
Оператор Фабио Дзамарион
Художник Кармело Агате
Композитор Роджер Уотерс
В ролях: Массимо Раньери, Либеро Де Рьенцо, Маттео Таранто, Франсуа-Ксавье Демезон, Милена Вукотич, Роберто Читран, Алессандро Сарделли, Катринель Манрон, Паоло Боначелли и другие
Propaganda Italia, To Be Continued, Montfluor Film
Италия – Франция
2016

Оживление интереса к загадочной гибели Пьера Паоло Пазолини в последние два года связано с годовщиной трагической даты – 2 ноября 1975 года. В 2005-м, когда со дня смерти режиссера прошло тридцать лет, семьсот итальянских интеллектуалов – писателей, кинематографистов, журналистов – опубликовали открытое письмо с требованием вернуться к расследованию дела Пазолини, которое поддержал мэр Рима Вальтер Вельтрони. Вскоре было принято официальное решение о возобновлении следствия, однако реальных мер так никто и не предпринял. Зато коллеги гения не позволяют забыть об этом варварском убийстве. В прошлом году вышел фильм Абеля Феррары «Пазолини» с Уильямом Дефо в главной роли, реконструировавший последние сутки жизни режиссера. Феррара визуализирует фрагменты из двух его последних неоконченных работ – романа «Нефть» и сценария Porno Teo Kollossal; флэшбэки показывают Пазолини за пишущей машинкой, в кругу друзей, в общении с любимой матерью, на футбольном поле; указывают на определенные моменты, приближающие смерть, и упоминают о предчувствии этого конца, которое артикулировал Пазолини: «Неизвестно, кто в этот момент думает о том, чтобы тебя убить». Феррара рассказывает историю поэта, и политическая подоплека гибели Пазолини здесь звучит довольно приглушенно, тема

заговора каких бы то ни было сил против него не возникает вообще. Так что показанная в конкурсе ММКФ картина Давида Гриеко «Козни» в этом смысле может считаться дополнением к фильму Феррары.

«Козни» сняты в традициях итальянского политического кино 70-х годов, которое уже можно назвать классическим. Отсюда отсутствие двусмысленности и четкое называние виновных. Авторы фильма без обиняков выстраивают сюжет как ангажированный политический детектив, где на стороне злоумышленников сходятся все те силы, которые чем-то могла не устраивать деятельность Пазолини как острого публициста левого толка. При этом в любом случае личную вину того, кто желает этого где-то наверху, доказать никогда не удастся: у этой персоны есть достаточно эффективные приводные ремни и «шестерки» умеют угадывать и исполнять несказанное, то, о чем можно догадаться.

Давид Гриеко не просто был лично знаком с Пазолини – он работал у него ассистентом, снимался в его «Теореме». Кроме того, он стал журналистом, сценаристом, постановщиком документальных лент (в их числе многие – о режиссерах и актерах) и игровых фильмов. И, конечно, хорошо освоился в материале. Знал он и о том, что, познакомившись с певцом и музыкантом, а тогда просто уличным мальчишкой Массимо Раньере, Пазолини был поражен их внешним сходством. Так что этот выбор актера был как будто давно предопределен. Раньере не пытается ни подчеркнуть сходство, ни наполнить свое исполнение психологией; напротив, он играет несколько отстраненно, оставляя за своим героем загадку личности глубокой и закрытой, о внутренней жизни которой мы можем только строить предположения. Главное, что является доминантой экранного характера, – смелость, которой не хватало ни собратьям-интеллектуалам, ни народу в его массе.

В фильме Гриеко в качестве основной причины охоты на режиссера называется роман «Нефть». Надо сказать, что в 1995 году была произведена эксгумация тела Энрико Маттеи, главы итальянского энергетического консорциума ENI, социалиста, стремившегося вывести Италию на мировой энергетический рынок и нажившего себе немало врагов в среде нефтяных магнатов. В 1962 году он разбился на личном самолете недалеко от Милана; его гибель наводила на подозрения о заказном убийстве. Тем более что и репортер Мауро Де Мауро, ведший независимое расследование смерти Маттеи, пропал без вести в 1970 году, когда помогал знаменитому режиссеру политического кино Франческо Рози писать сценарий фильма «Дело Маттеи» (1972). В свою очередь Рози был дружен с Пазолини, и, конечно, они оба не раз обсуждали эту историю. Пазолини незадолго до своей смерти говорил, что пишет роман об этом загадочном двойном преступлении. Вероятно, он имел в виду «Нефть». «Все, что я сделал с самого рождения, – сказал он в интервью газете Il Mondo в декабре 1974 года, – ничто в сравнении с тем гигантским трудом, которым занимаюсь сейчас, – с огромным, на две тысячи страниц, романом». «Эта работа займет у меня не один год, а возможно, и всю оставшуюся жизнь», – уточнил он в другом интервью, уже в январе 1975

«Козни»

года, опубликованном в Stampa Sera. Судя по сохранившимся в его архиве наброскам, этот роман должен был стать суммой всего пережитого, но, по крайней мере, отчасти навеянным событиями, связанными с делом Маттеи.

Версий убийства режиссера, несмотря на раскрытие преступления и наказание признанного виновным Джузеппе Пелозе, выдвигалось немало. Были среди них и совсем маловероятные – к примеру, насчет мести некоего гея, не то оставленного Пазолини, не то не добившегося от него взаимности. Более убедительной выглядела гипотеза о том, что с ним расчитались неофашисты, от которых он постоянно получал угрозы и буквально за месяц до смерти подвергся нападению молодчиков в черных рубашках. А художник Джузеппе Дзигайна, сыгравший монаха в фильме Пазолини «Декамерон», в эссе «Пазолини и смерть» писал, что режиссер заранее продумал и инсценировал собственное убийство, поставив решающую точку в своих эстетических исканиях и сделав последний расчет в своем трагическом отношении к миру именно там, где он снимал свои фильмы «Мама Рома», «Птицы большие и малые»…

Однако за несколько часов до гибели Пазолини давал у себя дома интервью журналисту Фурио Коломбо и, по воспоминаниям последнего, выглядел вполне спокойно и даже попросил оставить ему вопросы для письменных ответов, которые обещал приготовить на следующий день. Странно для человека, готовившегося как раз в этот день уйти из жизни. Другое дело, что роль убийцы – реального или фиктивного – досталась одному из тех ребят, о которых Пазолини писал в своем раннем романе «Шпана». Это те обитатели римского предместья, кого называют люмпенами, люди, опустившиеся на дно общественной жизни, – нищие, бомжи, проститутки, мелкие воришки. Пазолини испытывал какую-то особую, почти болезненную тягу к этому сорту людей, и более всего к подросткам. Утонченный интеллектуал, окруженный первыми красавицами кинозвездами и самыми талантливыми, умнейшими мужчинами

«Козни»

Италии, поэт, прозаик, драматург, режиссер, а еще лингвист-семиолог, кинокритик, теоретик киноискусства – и какое-то отребье из римских предместий… Есть соблазн объяснить это влечение каким-то психическим сдвигом, но была тому и более простая причина, которую можно назвать демократичностью.

Пазолини не делал никакого различия между сильными мира сего и теми, кого этот мир вытолкнул на обочину. Это не значит, что он был слеп и не видел, что представляют собой, к примеру, парни, околачивающиеся в аркадах вокзала Термини или на античных развалинах Остии, отпуская похабные шуточки в адрес туристов. Он знал, на что они способны, и достоверно описал это в романе «Шпана», герои которого «просто так» заживо поджарили своего приятеля, несчастного убогого подростка, и преспокойно разбежались. В «Кознях» мы видим, как приятели травят Пино Пелози за его связь с Пазолини, разжигая в нем стыд и ненависть к тому, кого парень считает виновником своего позора.

Пазолини отдавал себе отчет в том, что, общаясь с этими безбашенными подростками, ходит по острию ножа. И Гриеко показывает их без особой симпатии, словно иллюстрируя некоторые пассажи из «Шпаны». Что же касается последнего творческого акта, каким Пазолини будто бы решил завершить свою жизнь, то этот мотив возникает в «Кознях» в неожиданной и довольно убедительной версии. Хитроумные кукловоды, затевая убийство, придумывают дьявольский план использования Пино Пелози. По фильму, парнишка был очень сердит на Пазолини за то, что он не снял его в «Сало, или 120 дней Содома». Режиссер отговаривался тем, что уже поздно, картина практически готова, идет монтаж. Играя на честолюбии Пино, злоумышленники предложили ему сниматься в кино, вручили роль, и тот зачитывал ее перед режиссером, который не мог выдержать бездарного дилетантства и по ходу дела помогал как-то справиться с текстом. Но это была не только роль; сценарий (но не фильма) тоже был готов, и Пино должен был отработать в нем до конца. Пожалуй, это

был самый изощренный из всех способов мести великому режиссеру от тех, кому он мешал. Провокации – это их конек. Не случайно в «Кознях» есть эпизод, когда они устраивают поджог дома во время марша коммунистов, вызывая в памяти зрителя другой эпизод из истории – поджог Рейхстага, использованный гитлеровцами для проведения чрезвычайного указа «О защите народа и государства», отменявшего свободу личности, собраний, союзов, слова, печати, запрещавшего коммунистическую партию Германии.

Друг Пазолини сценарист и режиссер Серджо Читти незадолго до своей смерти рассказал о том, что в роковой вечер тот, видимо, поехал на встречу с неизвестным, который позвонил ему, обещая вернуть похищенные буквально с монтажного стола материалы «Сало…». В фильме похищение совершают подростки из круга Пино, которых подговорил один из тех, кому поручено обезвредить Пазолини, и он знает, куда, зачем и на встречу с кем едет. Тем самым подчеркивается, как сужается смертельная петля, и жертва, конечно, не может этого не чувствовать.

Авторы «Козней» не верят в то, что Пино, сознавшийся в убийстве, был единственным фигурантом этого дела. И, следуя слогану своей картины «Невиновных нет», они показывают, как, например, глухи и слепы оказываются дознаватели, безропотно идя на поводу невесть откуда взявшегося «адвоката», не принимая во внимание никаких улик, свидетельствовавших о присутствии на месте преступления других, неизвестных лиц, о которых сам подозреваемый на следствии умолчал.

В мае 2005 года Пелози сделал сенсационное заявление на телевидении. Оказывается, он вовсе не убивал Пазолини, а, наоборот, пытался защитить его от трех неизвестных, говоривших на сицилийском диалекте. Те будто бы, избивая жертву, выкрикивали: «Ублюдок! Грязный педик! Сдохни, коммунист чертов!» На вопрос о том, почему же он столько лет молчал, Пелози отвечал, что боялся за жизнь родителей – их грозили убить, если он развяжет язык. Но теперь оба они умерли, и, мол, пришло время сказать правду. В фильме Гриеко этими показаниями Пино не воспользовался – все точки им уже расставлены.

Долгое молчание Пино – частный случай молчания множества людей, ставших, по версии авторов фильма, свидетелями преступления. Они получат прямую угрозу, если посмеют проболтаться, и смельчака в их толпе не нашлось. Эта сцена вряд ли включена на основе реальной информации. Считается, что труп Пазолини утром следующего дня обнаружила жена каменщика, которая тут же сообщила об этом в полицию. Но сцена нужна была для того, чтобы подтвердить слова самого Пазолини о конформизме итальянцев, в чем, конечно, мы не можем их обвинять, зная реальную обстановку в стране в 70-е годы.

Вся картина снята в привычной для режиссера почти документальной, суховатой манере, и только в сцене убийства он дает себе волю, показывая этот зверский акт детально и с подчеркнутым натурализмом. И это приговор убийцам, который авторы фильма вынесли и привели в исполнение. ◆

Андрей Василенко

ОБВИНЯЯ СМЕРТНЫЙ ГРЕХ

«Служанка»
Agasshi
По роману Сары Уотерс «Тонкая работа»
Авторы сценария Пак Чхан Ук, Чон Со Гён
Режиссер Пак Чхан Ук
Оператор Чон Джон Хун
Художник Рю Сон Хи
Композитор Чо Ён Ук
В ролях: Ким Мин Хи, Ким Тхэ Ри, Ха Джон У, Чо Джин Ун и другие
Moho Films, Yong Film
Южная Корея
2016

Действительно, мы видим, что благодаря богатству человек обладает средствами для совершения любого греха и сосредоточения своего желания на любом грехе, поскольку деньги помогают человеку обрести любые преходящие блага, согласно сказанному [в Писании]: «За все отвечает серебро» (Еккл. 10:19), и поэтому именно это желание богатства является корнем всех грехов.

Фома Аквинский. *«Сумма теологии», том V, вопрос 84: «О причине греха в тех случаях, когда один грех является причиной другого». Раздел 1. «Является ли алчность корнем всех грехов?»*

Как уже было сказано, главным пороком является тот, цель которого настолько желанна, что человек из желания достижения этой цели совершает множество грехов, которые считаются следствиями этого порока как главенствующего над ними. Но целью похоти является очень большое удовольствие от соития. Поэтому чувственное пожелание стремится к этому удовольствию, как по причине его силы, так и потому, что такое желание для человека естественно. Отсюда понятно, что похоть является главным пороком.

Фома Аквинский. *«Сумма теологии», том IX, вопрос 153: «О похоти». Раздел 4. «Является ли похоть главным пороком?»*

«Меня не интересуют деньги как таковые. Я лишь не хочу думать о цене, когда заказываю бутылку вина в ресторане» – банальная фраза, свойственная скорее сибариту, очарованному прелестями «красивой жизни», нежели одурманенному властью капитала дельцу, вложена в уста графа Фудзивары – главного героя фильма Пак Чхан Ука «Служанка». Привлекательный бонвиван лениво ковыряется изящной вилкой в тарелке с деликатесами, наслаждаясь результатами блестящей аферы, которую он провернул. Впрочем, до этого момента он высказывался о деньгах более конкретно – как о главном объеке своих интересов. Его спутница – привлекательная аристократка, наследница завидного состояния – покинула семью и стала его женой. Парочку ждет, кажется, безоблачное будущее, заполненное удовольствиями. Однако события, предшествующие этой трапезе, предвещают другой финал их приключения.

История разворачивается в 1930-х годах в оккупированной японскими войсками Корее. Недалеко от побережья в живописном лесу раскинулось поместье японских аристократов – огромный дом, сочетающий пародию на викторианский особняк с традиционными японскими галерейными постройками, вторгающимися в глубь леса. Здесь, в полной изоляции, под покровительством всемогущего дяди живет леди Хидэко – утонченная, нервозная молодая дама с печатью виктимности на лице. Ее жизнь посвящена бесконечным занятиям литературой. Граф Фудзивара – изворотливый мошенник, который во что бы то ни стало хочет жениться на августейшей особе, а затем отправить несчастную в психиатрическую лечебницу. Этот авантюрист нанимает в сообщницы Сук Хи – искусную воровку из небольшого притона, где торгуют поддельными украшениями и детьми. Она (под именем Тамако) превратится в служанку, чтобы склонить свою леди к роковому замужеству.

Пак Чхан Ук начинает фильм тривиальной завязкой в жанровом миксте плутовского романа/бульварного детектива, а рассказывает историю на фоне экзотического антуража. Авантюрная, блистательно разыгранная интрига завершится неожиданно – в сумасшедший дом попадет не тот персонаж, которому была уготована роковая участь.

Развитие событий, показанных на экране с точки зрения леди Хидэко, обрастает все новыми сюжетными изгибами, смысл которых ведет к нежданным поворотам в судьбе героев. Рафинированные, казалось бы, занятия литературой – не совсем приятное времяпрепровождение леди. Ее дядюшка с детства готовил красавицу для главной роли в непристойном спектакле, где племяннице придется читать – с театральной экзальтацией и в присутствии состоятельных извращенцев – порнографические рассказы (многие из них подражают романным коллизиям де Сада). Леди становится не просто жертвой обмана, как поначалу могло показаться, но заложницей патриархального общества, в котором женщина является объектом эксплуатации и примитивного потребительского вожделения. Сам же дядюшка, распутник

«Служанка»

и бессовестный делец, сколотил состояние на продаже эротических иллюстраций к литературным фальшакам.

Граф Фудзивара, довольно долго подбираясь к своей жертве и решив, что столь пикантная работа вряд ли оставила в душе миловидной аристократки какие-то ростки романтизма или пресловутого доверия мужчинам, предлагает ей сделку: сбежать с ним, обезопасив свое будущее подменой на другую пациентку в психлечебнице.

Тщательно продуманный замысел все-таки рушится, когда героиню, познавшую страстную влюбленность в служанку, затягивает водоворот лесбийской связи. Таким образом, изощренными авантюристками в этом мире жестоких интриг и бескомпромиссной маскулинной репрессивности оказываются именно женщины, ускользающие от ловких преследователей. А им остается только выяснить отношения в сумрачном подвале картинного замка, где дядюшке-извращенцу придется пытать графа, потерпевшего фиаско, и погибнуть со своей жертвой в клубах ядовитого дыма.

За основу сценария Пак Чхан Ук вновь берет известный литературный источник. На сей раз роман Сары Уотерс «Тонкая работа», безупречную стилизацию викторианского романа, прошитого все еще привлекательными свойствами постмодернистских конструкций. Как и в своих нашумевших фильмах («Олдбой» – вольная экранизация «Графа Монте-Кристо»; «Жажда» – фантазийное переосмыслении романа Эмиля Золя «Тереза Ракен»), режиссер пересаживает плоды европейской словесности на агрессивную почву корейской кинематографии. Эта почва способствует расцвету зрелищного насилия, дискретной повествовательной структуры и неотвратимой перверсивности.

В «Служанке» Пак Чхан Ук доводит свой метод до критического предела. Драматургический барельеф, сложенный из многочисленных

«Служанка»

сюжетных коллизий, асимметричных точек субъективного повествования, поддержан щедрой визуальностью. Она, конечно, утрирована и потому является образчиком исторической реконструкции, в которой режиссерское воображение захлестывает любой намек на соблюдение чувства меры. Впрочем, разве эта пресловутая мера есть критерий творческой полноценности?

Обманы и лживость героев здесь подчеркнуты шаблонной репрезентацией культурных стереотипов: изощренной вульгарностью как бы журнальных фотосессий, скрупулезной декоративностью, услаждающей любителей всего экзотичного. Разноплановая монтажная структура, неординарные ракурсы способны вызвать ассоциации с архаическим искусством или остросюжетным комиксом на мифологический сюжет.

Пак Чхан Ук – маэстро жанрового кино. «Служанка», будучи детективным триллером, позволяет режиссеру не только продемонстрировать свое структурное и изобразительное мастерство, но и задать разгоряченной публике вопрос об этическом. Этот вопрос он артикулирует внятно и все-таки затаенно как своего рода призрак викторианского морализаторства и социальной критики. Режиссер проблематизирует сюжет о пороке, а точнее, о том, каков же самый страшный грех, ведущий к наказанию расчеловечивания?

Эксплицитно в «Служанке» предъявлены два порока: алчность и похоть. В христианской теологии они описывают несовершенную человеческую природу. Поначалу создается впечатление, что Пак Чхан Ук заклеймит жажду наживы, жестокого демона капитализма, который превращает графа Фудзивару в рациональную машину, неспособную познать радость и боль чувственного опыта. Режиссер подчеркивает такое ощущение ключевым эпизодом: вероломная леди Хидэко

соблазняет графа концентрированным опием, стараясь продемонстрировать свои эротические чары, но получает упрек: ее взгляд холоден и она не хочет близости. Взаимность сексуальных отношений для дельца есть аналог товарно-денежных отношений. Взаимность – это сделка между двумя вожделениями, которые утратили свою истинную природу (а можно сказать, что лишились трансгрессии) и реализуются только на основе консенсуса.

Страсть, сметающая все табу и разрушившая планы героев, может – от противного – показаться благом и дать героиням возможность обрести надежду на спасение. Прежде всего на духовное. Сосредоточенность режиссера на постельных сценах, эмоциональная возгонка прелюдий сексуального акта, прикрытая флером высоких чувств, способна восприниматься как припоминание позабытых лозунгов сексуальной революции. Лозунгов, призывающих не столько к распущенности, сколько объявляющих право распоряжаться телом согласно собственным предпочтениям. Однако Пак Чхан Ук ставит под сомнение и этот тезис. В финальном эпизоде леди Хидэко и ее служанка буквально повторяют сексуальную сцену, описанную в одном из манускриптов в дядиной библиотеке. Железная логика либертинажа, обещающая вожделенную свободу, парадоксально превращается в рутинную практику или ритуал, который будет воспроизводиться в бесчетных вариациях. А они в свою очередь могут превратиться в новый свод правил, выжигающих любое вольнодумство.

Пьер Клоссовски, к слову, как-то остроумно заметил, что «нескончаемые романы де Сада больше похожи не на развлекательные, а на молитвенные книги. Ими управляет «безукоризненная логика», она представляет собой логику «верующего… ставящего душу свою перед божественной тайной»[1].

Какой же грех, в конце концов, критикует режиссер? Думаю, что его интересует запрос текущего времени, проинтерпретированный во многих фильмах последнего Каннского фестиваля, на реактуализацию радикального консерватизма[2] – и это не оксюморон. Это свидетельствует о потребности режиссеров – на втором десятке нового века – переосмыслить разнообразные революционные концепты века минувшего. ◆

1. Цит. по: Батай Жорж. История религии. Литература и зло. «Современный литератор», 2000, с. 245.

2. См.: http://kinoart.ru/archive/2016/07/daniil-dondurej-lev-karakhan-andrej-plakhov-kann-2016-za-predely-normy

Игорь Савельев

УМРИ ТЫ СЕГОДНЯ, А Я ЗАВТРА

«Дневник машиниста»
Dnevnik masinovodje
Автор сценария, режиссер
Милош Радович
Оператор Душан Йоксимович
Художник Алеша Спаич
Композитор Мате Матишич
В ролях: Лазар Ристовски, Петар Корач, Павле Эрич, Мирьяна Каранович, Ясна Дьюричич, Младен Нелевич, Нина Янкович, Даница Ристовски, Харис Бурина, Тихомир Станич и другие
Zillion Films
Хорватия – Сербия
2016

Когда «Дневник машиниста» был представлен в конкурсе 38-го Московского международного кинофестиваля (и, кстати, получил на нем приз зрительских симпатий по результатам экзитполов на выходе из зала), многие вспомнили о традиции черного юмора в сербском кино. Даже «югославская черная волна» отметилась некоторой долей мрачного юмора, хотя сегодня смотреть это не смешно: в нем угадывается упрямый бойкот соцреализму. Ввиду явной бесперспективности этого протеста – на фоне раздавленных Венгрии и Чехословакии – все выглядело скорее уходом в абсурд как в эстетическую форму нежелания видеть, участвовать и состоять. Лучшие образцы югославского кино 60–70-х полны пессимизма, фатализма и даже античного предчувствия тотального крушения: в конце концов, никого из соцлагеря, включая и Россию, не перепахало так, как вроде бы благополучную Югославию.

Черный юмор – слишком расплывчатая категория, она размыта в том числе и меркантильными нормами сегодняшнего прокатного кино. Комедия (хоть в какой-то степени комедия) разрослась так густо, что весь массовый прокат сегодня делится на «комедию» и малую долю «не комедии». Все это произрастает из культа комфорта для зрителя: ему должно быть как минимум не

«Дневник машиниста»

грустно, а значит, он должен получать хотя бы гомеопатические дозы смешного даже в несмешном; пусть даже невеселое, но «ха-ха» должно звучать в зале иногда. Голливуд до такой степени расширил эти границы, что сегодня трудно квалифицировать черный юмор так, чтобы это было не предельно условным понятием.

В югославской традиции это все же немного другое. Именно нежелание говорить, показывать, тем более оставаясь в цензурном поле: сказав «а», не говорить «б». Нежелание отвечать на прямой вопрос как высшая форма внутреннего отчаяния. Отсюда – как фирменное воплощение пресловутого черного юмора – расхождение диалога с картинкой, разъединение, которое роднит многие произведения югославской киноклассики с театром абсурда. В «Когда я буду мертвым и белым» Живоина Павловича герой уходит в абсурдные диалоги, чтобы «не видеть» и свое движение к трагической развязке, и все окружающее. Желимир Жилник в «Ранних работах» поступил изящнее: его отдельным пластом, воплощенным нежеланием говорить о том, что видишь, оказались тексты Карла Маркса.

У Милоша Радовича та же разобщенность, которая задает странный тон его фильму: разделены комедийный фон, смерть, смерть как повод для веселья, тема взросления, тема старения.

Сделать из смерти комедию – не бог весть какое революционное решение. Кстати, Радович и начинал с этого: первая его работа «Внезапная и безвременная смерть полковника К.К.», получившая приз Каннского фестиваля за лучшую короткометражку, этот прием и эксплуатирует, нехитро скатываясь к анекдоту из лишенной разумного начала армейской жизни. Откровенное глумление над смертью, приправленное ироничным саундтреком, тридцать лет спустя гораздо более многогранно воплощается в «Дневнике машиниста» (доля иронии

есть, вероятно, и в том, что дневником названо жизнеописание человека, который, очевидно, не способен к рефлексии и к «дневнику» ни в какой форме).

Первооснову Радович взял из жизни, где она лежала на поверхности. Наверное, есть статистика для хирургов – сколько человек «в среднем» умрут под ножом специалиста за его карьеру. Для врача «скорой», для психолога, сидящего на суицидальном телефоне доверия. Но это работа, априори связанная со смертью (и, кстати, почти всегда не лишенная профессионального цинизма и юмора именно в связи с этой составляющей). Профессия машиниста все же посвящена другому, а потому деловитость «черной» статистики в этой области выглядит почти вызывающе. Точно известно, сколько человек машинист убивает за свою карьеру: этот показатель в разных странах и разных источниках колеблется от скромных восьми до разухабисто-бульварных двадцати. Для машинистов действуют четкие инструкции: кто по иерархии должен вытаскивать останки из-под колес, на какую сторону насыпи их положить, на сколько сорвать график движения и при какой степени, скажем, загрязнения путей. Какую психологическую помощь машинист должен получить по возвращении из рейса: в начале фильма седоусый ветеран отрасли Илия Тодорович, отправленный на такую новомодную коррекцию к хипстерам-психологам, доводит их до тошноты – своими жизнерадостными байками и людоедскими шуточками про оторванные руки-ноги. Не знаю, как в Сербии и Хорватии (в фильме этот момент обойден вниманием), но в России машинист получает внеплановый (но, выходит, и почти плановый – в силу скрупулезной прописанности всех деталей) отпуск в ведомственном санатории. Тут уж между «несчастным случаем», «незапланированным случаем», а то и «желаемым случаем» везде один шаг, и режиссер его радостно делает во всех направлениях.

Илия Тодорович гордится своей трудовой династией: перечисляет, сколько человек лишил жизни его дед, сколько – отец. Радуется своим внушительным рекордам. Почти торжествуя, в первых же кадрах направляет локомотив на очередной застрявший на переезде микроавтобус. Кстати, это не просто микроавтобус, а Volkswagen T1 – икона хиппи: тут всюду выдержан стиль, и в автомобилях, и в милых электровозах 60-х. Илия тормозит только для проформы, готовясь к юбилейной жатве. После с пышными букетами, при параде, идет на кладбище: целое кладбище его жертв. И все так живут, тем более для удобства Радович помещает машинистов в какое-то подобие коммуны, обитающей в списанных вагонах, – отдаленно она напоминает отечественный антураж перестроечной притчи Эльдара Рязанова «Небеса обетованные». Здесь все понятно. Сценаристские и режиссерские ходы в раскручивании этого абсурда запланированной смерти, в общем-то, несложно предугадать.

У Илии есть приемный сын Сима. История его обретения – обретения подкидыша – решена в классическом сказочном ключе, что

лишний раз подчеркивает отказ «Дневника…» от банально-реалистического канона (VW T1 и прочее, помещающее притчу во временно́м «нигде» и освобождающее ее от лишних привязок к странам и эпохам; на пространстве экс-Югославии это важно еще и потому, что оторваться от темы национальной трагедии так же сложно, как от гравитационного поля гигантской планеты). Разумеется, Илия находит Симу прямо на путях, где мальчик-сирота, измордованный совершенно советскими тетеньками из детдомов, готовится покончить с собой. Далее Илия растит его – то ли официально, то ли нет, то ли один, то ли со всей своей стаей железнодорожных пенсионеров в списанном парке.

Мальчик, конечно, идет в продолжатели династии, и тут тема неизбежной «первой крови» как инициации разворачивается во всю ширь. Половину фильма зритель проводит в напряжении: случится это сейчас с испуганным Симой или опять не случится. Желаемо это или нет. Сима и боится, как, в общем, боится жизни в принципе, и хочет этого, тем более в один из первых рабочих дней инициация сопрягается с потерей девственности с бойкой служащей депо. Он и ускоряется, и тормозит, управляя локомотивом; он будет и испуган, и горд первой разнесенной в клочья легковушкой, забуксовавшей на переезде (коллекция кичеватых ретролегенд пополняется Renault 4). Отчаянно сигналя и тормозя, он явит зрителю блуждающую улыбку. Его отец будет и бояться этого первого столкновения с жестоким миром, и ускорять его. Илия то против, чтобы Сима выходил в рейсы, предпочитая для сына кабинетную судьбу какого-нибудь диспетчера, то ложится на рельсы сам, потому что, если жизнь молодого все не может начаться, старый должен пожертвовать собой. Самурайское отрицание себя (отрицание собственной жизни как высшей ценности) занимает в этой системе координат важное место, восходя практически к военной ситуации, где убийство врага как работа смиряет с осознанием, что тебя могут убить и чуть ли не должны убить, и вопрос стоит только о том, подставишься ты под пулю завтра или полезнее сделать это сегодня. На войне как на войне.

Этот принцип исповедовала добрая половина представителей «югославской черной волны», демонстрировавшая стоическую готовность хотя бы к запрету на профессию (в то время, как история советского кино складывается, например, из историй надежд). Но Радович наследует национальной традиции не только в этом. Сваливанием некоей жизненной «предпосылки абсурда» в полный гротеск он, в общем, кому только не наследует, и у него даже слишком много упоения гротеском, и в этом смысле нельзя назвать «Дневник машиниста» фильмом тонкого вкуса. Главное, что он наследует отрешенности, разобщенности – например, диалогов с картинкой как нежеланию проговаривать действительность. Того же эффекта достигает Радович, не только насыщая комедию смертью, но как бы и вынося смерть за границы основного сюжета. Смерть становится будничным фоном, как в мексиканской культуре, где интерьером всегда являются всяческие

«Дневник машиниста»

черепа и вообще смерть, лишенная страха, отрицания, загадки и отчасти даже магнетизма. Режиссер разделяет «основной диалог» с разогнанным, как локомотив, абсурдом тотальной смерти, вешает эту смерть на крючок на заднем плане, как сюртук машиниста.

В один из дней Сима, обедая с коммуной, узнает, что у пожилой пары соседей был сын его возраста. На наивный вопрос: «А где он сейчас?» – следует сдержанный, лишенный трагизма ответ, что сына сбил поезд, причем – это проговаривается как-то уж совсем между делом – за штурвалом был Илия. Это признание, сделанное в присутствии самого же Илии, не содержит в себе ни скрытого конфликта между всеми этими людьми, ни напряжения, ни прощения, ни неловкости, ничего; это понимается в пространстве фильма настолько буднично, что Сима чуть не давится куском. Тем более скоро зритель так же между делом узнает, что когда-то давно сосед сбил невесту Илии у него на глазах. Это взаимное «причинение смерти» по неосторожности здесь не более чем неизбежная жестокость окружающей среды.

В конечном счете главной линией, отодвинувшей все это пиршество нечаянных смертей, становится история не то что бы взаимоотношений старого и молодого человека, не то что бы конфликт отца и сына, но такое, скажем, неумение найти общий язык. Мучительный, колючий, максимально дискомфортный для обоих – и скрываемый обоими – поиск общего языка. Здесь разобщенность демонстрируется во всей красе, и для такой универсальной проблемы действительно оказывается не важно, какая это культура, страна, эпоха или это вообще абстрактный мир, в котором жертвоприношение молоху железной дороги возведено в абсолют.

В этом смысле роль Илии (Лазар Ристовски) сложна, потому что речь идет о почти не выраженной внешне очерствелости старого

человека, привыкшего жить без любви. Покойная невеста – абстракция (хоть он и начинает общаться с ней в силу возрастных изменений сознания, но это скорее следствие общего «растопления» сердца). Сима вряд ли вызывает больше чувств, чем прибившийся щенок. Хотя прорастание отцовского чувства начинается почти сразу и по ночам: прислушиваясь к дыханию мальчика, Илия пытается понять, что это – забота? Ощущение родства душ? Он категорически отказывает сыну в добром слове, объятии, даже в совместном фото в честь окончания училища, только покрикивает, как бы наращивая и наращивая этот барьер.

Если бы чужие смерти помогли ему что-то осознать, но нет, чужие смерти в этом пространстве не больше чем антураж. Помогает что-то другое: наверное, старение. Человек ощущает, что он уже уходящая натура, хотя внешние признаки почти не подталкивают его к этому, и он, весь такой заслуженный, все так же лихо рулит своим заслуженным электровозом. Открытие строится из мелочей, и попытка лечь на рельсы вырастает уже не только из самурайства, но и из общего отчаяния старости. Конфликт с приемным сыном, который решил идти на работу машиниста, только обнажает то, что они не способны общаться, что Илия не принимает выросшего «щенка» и, в конечном счете, идею, что «нам время тлеть, а им цвести».

Наблюдать за этим непроговоренным движением мысли внешне скучного старика интересно. Финальное объятие с сыном – перед помятой мордой локомотива – все-таки состоится. Отчасти оно является финальной точкой всех этих подводных течений, скрытых как за гротескным сюжетом, так и за непробиваемым лицом Илии. Отчасти это дань необходимости хэппи энда. И уж в последнюю очередь следствие очередной карнавальной, с чрезмерно яркой кровью, смерти на путях. ◆

Нина Спутницкая

КОГДА ДАНО ВСТРЕТИЛ ГАРРИ

«Человек – швейцарский нож»
Swiss Army Man
Авторы сценария, режиссеры
Дэниел Шайнерт, Дэн Кван
Оператор Ларкин Сайпл
Художник Джейсон Кисвардей
Композиторы Энди Халл, Роберт Макдауэлл
В ролях: Пол Дано, Дэниел Рэдклифф, Мэри Элизабет Уинстед, Антония Риберо, Тимоти Йолих, Ричард Гросс, Марика Кастил, Энди Халл, Аарон Маршалл и другие
Blackbird, Cold Iron Pictures, Tadmor
США
2016

Фильм Дэниела Шайнерта и Дэна Квана (дуэт называет себя Дэниелзы[1]) на первый взгляд незатейливая игра с элементами buddy cinema, трэша, волшебной сказки, робинзонады. Ничего неожиданного: авторы последовательно деконструируют для целевой аудитории – тинейджеров – понятие магического дара. В эффектной упаковке мог быть комикс, убойная анимация в духе «Южного парка», но главное и определяющее выразительное средство, мощный маневр для фантазии режиссеров – кастинг: возмужавший мальчик-волшебник в роли универсального помощника и герой-романтик в роли пользователя волшебной атрибутики. Покойника в фильме сыграл Дэниел Рэдклифф, робинзона – Пол Дано.

Анонс и трейлер картины будоражат воображение, на деле же все оказывается вполне благопристойным, даже сентиментальным. В опусе фаворитов «Санденса»[2] нет ни одной эротической сцены, а обильное выделение пищеварительных газов находит массу оправданий и фантастического, и психоаналитического, и патологоанатомического рода по ходу путешествия-самопознания, построенного по законам притчи. Кроме пародирования комиксовой традиции синтетического героя можно обнаружить в фильме и травестию древних

1. В титрах фильма значится: film by Daniels.

2. Проект стал победителем на фестивальном питчинге, получил поддержку Квентина Тарантино, а в 2016-м на фестивале «Санденс» фильм награжден премией за режиссуру.

«Человек – швейцарский нож»

мифологем, таких как ветхозаветный мотив выхода из скалы, обнаружение источника воды, воздуха и огня.

Итак, остров в Тихом океане наполнен артефактами подростковой субкультуры: бумажки с наивными любовными признаниями, вырезки из журналов, поделки из картона и пластиковых бутылок. У входа в живописную пещеру юный, но уже изможденный одиночеством Хэнк сооружает себе виселицу, однако вдруг замечает прибитое к берегу стихийной волной тело и радостно мчится к *спасителю*. Тело оказывается мертвым, однако все-таки необычным: оно содержит газы, благодаря которым волшебным образом труп преобразится в подобие скутера и умчит Хэнка с проклятого острова на материк. Так начнется путь к Дому – путь к себе. Но сначала обнаруживается еще одна чудесная способность утопленника, нареченного Мэнни, – он источает питьевую воду. А вскорости к сугубо бытовым утилитарным функциям трупа (он служит бензопилой, бритвой, ружьем, топором) добавляется функция собеседника. Колыбельная из детства Хэнка сотворит чудо: мертвец начинает подавать реплики, задавать вопросы.

Герой Дано из *ведомого* становится *ведущим* – советчиком, лектором, ногами и руками Мэнни. Объясняя трудности и нелепости бытия, он учится артикулировать свои смыслы. Мертвец последовательно получает ответы на вопросы, что такое жизнь, дерьмо, страх, какую роль в жизни человека играет онанизм и любовь, пытается оценить значение фигуры Матери в сексуальном опыте юноши, роль стыда в отношениях с Отцом. Опыт Хэнка и необычные способности Мэнни творят чудеса, и через две недели, преодолев приличное расстояние, герои добредают до родных мест, точнее, к дому Прекрасной дамы – молодой женщины Сары, о которой грезили добрую половину фильма. Финал повести возвращает нас к жанру волшебной сказки – анимирован труп

«Человек – швейцарский нож»

только воображением Хэнка и, несмотря на это, парень готов признаться в любви Мэнни и тем самым подарить другу новые возможности: рассекая волны, герой Рэдклиффа умчится на глазах изумленной публики навстречу новым приключениям.

Экзотические персонажи исповедуют традиционные ценности: предел их мечтаний – успешная социализация, высшая награда – теплый вечер под пледом у телевизора в компании любимой девушки, представительницы субкультуры Girl next door, типизированной девушкой-соседкой. А для этого нужно познакомиться с ней: навигатор путешествия – портрет девушки в найденном на свалке смартфоне, волшебное заклинание – ее имя. Мэнни помогает Хэнку смоделировать ситуацию знакомства с Сарой в автобусе – здесь авторы вдоволь насладились пародией на ромком. Избыток клише сбивает зрителя с толку, однако положение спасает техника исполнения: на первый план выдвигается идея рукотворности, мечты-коллажа: находчивый Хэнк раздобудет забавный парик, превратит сизалевый шнурок в наушники плеера и воссоздаст для приятеля катящийся пейзаж за «окном авто», склеив страницы старого журнала. Впору приходится и музыкальная составляющая, мастерски подобранная авторами (до кино Дэниелзы добились успеха на поприще клипмейкерства). Не знают удержу режиссеры и в использовании характерного для подростковой субкультуры юмора и атрибутики: пробка в заднем проходе Мэнни помогает сохранить воздух, пенис трупа служит компасом – все эти шутки «ниже пояса» создают эмоциональное ядро фильма и регулярно напоминают о пародийной канве повествования.

Выворачивание формул обывательского образа жизни и конденсация подростковых комплексов приближают фильм к сатире – до нее дебютанты не дотягивают совсем немного, зато резкая критика

мужского инфантилизма местами остроумна. Хэнку проще полюбить труп в себе, чем решиться заговорить с девушкой, проще грезить о несбыточном, чем выстроить отношения с отцом: «Папа не заметит, что я умер, потому что даже после моей смерти каждый год ему на почту специальная программа будет присылать поздравительную открытку».

«Человек – швейцарский нож» совершенно ничего нового не открывает, поэтому возникает соблазн принять его за незатейливую поделку, отчет о каникулах успешных молодых актеров (добрую половину фильма трудно отделаться от мысли, что перед нами Пьер Безухов и Гарри Поттер – на этом и основан смеховой эффект). Между тем в его основе лежит каноническая структура целесообразного путешествия, все глупости – только иллюзия хаоса, а фрики, муляжи, куклы призваны добавить остроты знакомому блюду. К финалу становится очевидным, что мелодраматичность, буффонада и романтическая этнографика строго выдержаны в процентном соотношении. Ведь не актеры, а режиссеры стали героями фестивальных смотров… Как же обстоит дело с постановочными изысками?

Продуманные мизансцены, выверенные композиции кадров вкупе с остроумными ракурсами, бойкий клиповый монтаж, широкий диапазон источников для цитирования – от Джармуша и Гонсалеса Иньярриту до Диснея со Спилбергом. У Дэниелзов получилось удачное постмодернистское упражнение. Для ощущения послевкусия заготовлена финальная пародия на каминг-аут, и потому «Человек – швейцарский нож» запомнится как пример идеального маркетингового оформления, придающего смысл юношескому выпаду против кумуляции и штампа. Итог: к съемкам зрительского фильма режиссеры-синефилы готовы. ◆

Илья Бобылев

ТРИ БРУТА

«Брут»
По рассказу Людвика Ашкенази
Автор сценария, режиссер, художник Светлана Филиппова
Звукорежиссер Артем Фадеев
Текст читает Алексей Вертков
Школа-студия «ШАР»
Россия
2014

«Брут»
По рассказу Людвика Ашкенази
Новелла киноальманаха «Свидетели»
Авторы сценария Константин Фам, Сергей Рахлин, Максим Воскобоев
Режиссер Константин Фам
Оператор Джиора Бейач
Художник Ади Кристя
Композитор Егор Романенко
В ролях: Оксана Фандера, Филипп Янковский, Владимир Кошевой, Анна Чурина, Мария Зыкова, Марта Дроздова
«Русская Фильм Группа», Ark Pictures, FishCorb Films
Россия – Украина – США – Беларусь – Румыния – Израиль
2016

В репертуаре ММКФ за последние годы обращает на себя внимание любопытная деталь – интерес авторов к конкретному произведению – рассказу Людвика Ашкенази «Брут». Сначала в Российских программах 36-го ММКФ появился анимационный «Брут» Светланы Филипповой, и вот теперь в короткометражном конкурсе этого года – игровой «Брут» Константина Фама. Если учесть, что лента Филипповой была удостоена Гран-при на последнем КРОКе, то есть все основания серьезно отнестись к двум фильмам, оказавшимся в одном контексте.

Первый Брут

Весь риторический эффект рассказа Ашкенази строится на использовании приема остранения, когда точка зрения собаки сродни непредвзятому взгляду ребенка и позволяет по-новому увидеть знакомые вещи, сдергивая с реальности пелену привычных, а потому изрядно замыленных представлений. Герой истории – немецкая овчарка, и именно ее глазами читатель смотрит на происходящее. Щенком Брут рос в семье классического филолога, чем и объясняется его экзотическое имя. Сразу надо оговориться, что столь реалистическая мотивировка нисколько не препятствует метафорическому прочтению названия, а, напротив, добавляет важный смысловой обертон. События, в которых герой принимает самое непосредственное участие, трагичны. Действие происходит в оккупированной Праге, в реалиях развернувшегося геноцида евреев. Драматичное преломление собачьей судьбы в зловещих исторических обстоятельствах не просто вводит предвосхищенную заглавием тему предательства, но дает глубокое художественное осмысление его природы.

Размеренный порядок собачьей жизни предстает в ощущении целого спектра запахов. Моделируя поток сознания своего героя, Ашкенази создает многомерный и чрезвычайно концентрированный чувственный образ. Все пространственные, социальные или психологические составляющие реальности имеют обонятельный эквивалент, из чего и складывается картина повседневности. В центре этого мира объект беззаветной

«Брут», режиссер Константин Фам

и преданной любви Брута – его маленькая и хрупкая хозяйка. В какой-то момент Ашкенази говорит пару слов о прошлом героини, о ее муже, том самом классическом филологе, от которого она уходит вместе с собакой. Пару слов о чувствах защищенности и затаенного страха, которые испытывала Маленькая от подспудной хищности Брута, что только укрепляло их отношения. Крушение этого столь уязвимого мироздания знаменует распоряжение властей, запрещающее лицам неарийского происхождения держать домашних животных. Их предписано незамедлительно сдать, и Маленькая подчиняется.

Новая жизнь в полицейском питомнике предъявляет к Бруту не так уж много требований, а немудреная дрессура делает из него хорошего конвойного пса. Развязка истории наступает в одну из декабрьских ночей, когда Брут в составе полицейской своры сопровождает толпу заключенных. Подгоняя отстающих, он отработанным броском вцепляется в бедро своей жертвы и наряду с запахом людской крови, чей вкус был ему уже знаком, внезапно чувствует уже почти позабытый запах, а в распростертом на снегу человеке узнает бывшую хозяйку, которая от изнеможения и страха лишается сначала чувств, а потом и жизни.

Важно отметить, что, выстраивая становление своего героя вспять, извлекая из-под спуда вторичных конвенций его первозданную хищность, Ашкенази ни в малейшей степени не подразумевает обратимости. Предательство полноценно, и то, что Брут, как и Маленькая в свое время, оказывается жертвой обстоятельств, не снимает с него вины.

Развилка

Глядя на одинаковые названия фильмов, можно подумать, что режиссеры принимают стилистику рассказа и точка зрения главного героя

«Брут», режиссер Светлана Филиппова

выступает в качестве основополагающей композиционной структуры. На самом деле интерпретации идут разными путями.

Филиппова в лучших традициях книжной иллюстрации стремится к художественной цельности между изображением и словом. Для Фама проблему составляет единство совсем другого рода – режиссер держит в уме композицию альманаха, над которым работает, где новелле по рассказу Ашкенази уготовано центральное место. Полярность задач наглядно демонстрирует отношение к тексту первоисточника. Если Фам использует его в качестве отправной точки для сценария, то у Филипповой он становится полноправным выразительным средством, входит в ткань фильма, играет, окрашиваясь дикторской интонацией. Это позволяет сохранить фразеологический план Брута, его речевую характеристику. Фам же разрабатывает историю в «реалистическом» ключе, и бессловесный персонаж оказывается в крайне невыгодном положении.

Если для Филипповой важна поэтика Ашкенази, позволяющая воплотить на экране картину мира немецкой овчарки, то для Фама язык предметно-пространственных отношений не столько особенность субъективного мироощущения героя, сколько материальная данность конкретного исторического момента, а потому автор уделяет много внимания предметной среде, костюмам, аутентичности пленэра. Точка зрения собаки в изобразительном смысле для Фама не более чем риторический прием, разнообразящий повествование, но отнюдь не определяющий его пластическую форму. Режиссер исходит из внешнего действия, и такого рода установка делает акцент на актерской игре, оказываясь по сути своей антропоцентричной. Это кардинальным образом меняет иерархию действующих лиц, сказывается на временно́й

конструкции фильма. История хронологически упорядочивается, становится линейной.

Второй Брут

В анимации Брут, насколько возможно, придерживается буквы литературного прототипа. Это непросто. Ашкенази уверенно аккумулирует внутреннюю и внешнюю по отношению к произведению точки зрения. Он свободно преодолевает границу разума и чувств своего героя, проникает в укромные уголки его души, перемещается в модальностях инстинкта, опыта и ощущений настоящего и, нанизывая их на нить повествования, добивается высокой концентрации фабульного времени. Тут возможности кинематографа сильно уступают литературе. И чтобы компенсировать этот разрыв, Филиппова использует целый комплекс приемов.

Первый из них – точный выбор изобразительного решения. Визуальный эквивалент потока сознания – примитивистская стилистика «детской почеркушки», доведенная до ясности каллиграфического знака. Основным выразительным средством становится быстрый, свободный рисунок – росчерк, соединяющий в себе качества линии и штриха. Фактурность изображения, обостренная особенностями фазовки и различиями в общей прозрачности соседних кадров, не просто добавляет экспрессивной графике живописную чувственность, но имеет и фабульную мотивировку – воплощая обонятельную реальность Брута, бесконечно нюансированную, полную недоступных человеку оттенков.

Активный темный фон знаменует начало новой жизни героя с первой ночи, проведенной вне дома. Две части истории относятся друг к другу, как позитив и негатив. Доминирование черного на поверхности экрана создает ощущение растекшейся и непроходящей зимней ночи, погруженного во мрак действия.

Пространство картины строится на взаимодействии двух изобразительных систем – архивных кинокадров и рисованного основного действия. Так реальность Брута входит в исторический контекст. Фотографическая объективность документа остро противопоставлена рукотворности графики, означающей субъективное восприятие героя. Это, однако, не мешает Филипповой с помощью кругового движения и игры масштабов использовать в повествовании оптически достоверные приемы репортажной стилистики наравне с архаическими условностями иконописи или древнеегипетской живописи.

Именно через вращение осуществляется подмена глубины разверткой на плоскости или изображением в плане. Условный поворот вкупе с горизонтальным и вертикальным панорамированием создает ощущение универсальной точки зрения. Замкнутое движение концентрирует действие, настаивает на зрительной цельности конкретной сцены.

В то же время круговое движение – эффективный способ перевода повествования в иную модальность. Так решена сцена прощального

завтрака, когда действие буквально проваливается в водоворот высвобождающихся ощущений главного героя, тонет в избыточной полноте его бытования рядом с любимой хозяйкой. Кружение с игрой масштабов задает высокую пластическую насыщенность эпизода, увеличивает его временну́ю емкость – возникает эффект ретроспекции.

Изменение пропорций прочитывается как в пространственном, так и в психологическом ключе. Например, ливерная колбаска, полонившая разум и чувства Брута, становится огромной и, словно гигантская люлька-дирижабль, принимает в свои объятия разомлевшего героя. И сразу же – обратная метаморфоза. Увеличиваясь соразмерно чувству голода, Брут вопреки собственным намерениям растянуть удовольствие лихо подбрасывает ее в воздух и проглатывает одним махом.

Калейдоскоп трансформаций призван показать форсированное становление героя в качестве конвойной собаки. Сначала Бруту тяжело. Издевательствам огромного человека в полосатой фуфайке нет конца, и избавление может принести лишь офицер – новый хозяин Брута. Его всесильность, обретая масштабный эквивалент, безгранична. Для него обладатель арестантской робы оказывается не больше полосатого носового платка, который ничего не стоит отшвырнуть двумя пальцами или поддеть носком сапога. Принимая от нового хозяина ласку и угощение, Брут вырастает в собственных глазах, матереет и вот уже становится размером с человека и даже превосходит его. В следующем кадре огромный, уверенный в себе Брут, злобно скаля зубы, стремительно гонится за своим обидчиком – крошечным человечком в полосатой робе.

Смысловая подвижность используемых приемов определяет единство художественной ткани фильма. Варьирование пропорций служит монолитности конкретных мизансцен, изобразительно обобщая группы персонажей, а круговое движение находит опору в сюжетном материале – то в крутящихся колесах автомобиля, то в радиальном скольжении луча прожектора, арке водяной струи, карусели или рогалике на блюдце.

Третий Брут

В игровой интерпретации рассказа установка на актерскую игру вносит настолько существенные композиционные коррективы, что по сути дела герои Ашкенази разыгрывают совсем другую историю. История прочитывается в мелодраматическом ключе, а драматургическую стратегию характеризуют две особенности – напористая (прямолинейная) рекламная зрелищность и адаптация психологического рисунка действующих лиц к узнаваемым амплуа апробированных сюжетных схем.

Изменены обстоятельства, которые привели к появлению имени главного героя. Классический филолог, чуть намеченный в глубине ретроспекций, лаконично задает социально-культурные коннотации, атмосферу детства Брута с обертоном трагической предрешенности его судьбы. Фам осуществляет резкое семантическое снижение: имя

«Брут», режиссер Светлана Филиппова

появляется фактически случайно, в виде шутливой импровизации обмоченного щенком владельца.

Серьезные изменения претерпевает образ главной героини. В рассказе тема предательства делает первый сюжетный виток, когда хозяйка выполняет предписание и отводит Брута в приемник. Сколь бы ни была безвыходной сложившаяся ситуация, сути ее поступка это не меняет. Ашкенази как бы прокручивает основную коллизию, осуществляет начальный толчок, запуская тяжелый маховик становления вспять своего героя. В фильме все сделано с точностью до наоборот. Сценарий заботливо удаляет малейшие признаки вины – пани Розанна совсем не намерена сдавать собаку, и лишь вмешательство соглядатаев соседей нарушает ее планы. Более того, будучи в свое время предана возлюбленным, в дальнейшем она отказывается от его помощи и, разорвав билет на спасительный пароход в Америку, по сути дела, жертвует собой ради Брута, не допуская возможности бросить его на произвол судьбы. Психологическая сложность неоднозначного характера уступает место стереотипу бедной, но благородной женщины.

Самая радикальная перемена – появление романтического героя. Им становится новый хозяин Брута. У Ашкенази это принципиально неперсонифицированный «маленький офицерик в зеленоватом мундире» – воплощение системы, перемалывающей индивидуальность. Именно он с исчерпывающей точностью формулирует парадигму новой жизни Брута: «пес может любить только одного человека, но и его он тоже должен ненавидеть». В фильме иначе. Новый хозяин, благородство которого форсированно разворачивается на экране чередой разнообразных проявлений, буквально вытаскивает красавца пса из небытия приемника-распределителя, силой личности и чистотой помыслов с первого мгновения завоевывая доверие собаки. Ни о каком

«Брут», режиссер Константин Фам

принудительном рекрутировании – в рассказе большим собакам была уготована полицейская служба – речь не идет. Брут попадает в семью офицера, где вновь обретает полноту личностного к себе отношения. Таким образом, два периода в его жизни не контрастны, а подобны. У Ашкенази острое противопоставление одного и другого бытия обусловлено разными типами отношений с человеком, принципиально отличаются самой «идеей хозяина». У Фама оппозиции нет. Собака из «хорошей еврейской семьи» становится собакой из «хорошей арийской семьи» и, сообразуясь с заведенным укладом, либо носит корзинку с продуктами для своей хозяйки, либо делит с хозяином бремя военной службы. Боюсь, что даже искушенный зритель лишь задним числом сумеет догадаться, что замысел режиссера, собственно, и заключается в том, что офицер должен взять на себя весь груз основной коллизии. Однако именно в этой ситуации несоответствие средств и поставленной задачи ощутимо острее всего.

Смысловые конструкции

У Ашкенази основную смысловую нагрузку несет образ лошади. Лошадь символична, и лишь в безмятежной экспозиции старая кляча почтальона фигурирует как полноценное действующее лицо. Да и тут она оказывается прежде всего катализатором постыдных воспоминаний о давнем сне, в котором Брут во главе стаи волков догоняет почтовый фургон и загрызает кобылу. Этого своего воспоминания он стыдился: автор с обманчивой простотой объясняет моральные императивы героя – Брут ведь был домашней собакой из интеллигентной семьи. «Я сделаю из него собаку, из этого еврейского умника», – восклицал офицерик в мышином мундире, лаконично формулируя фабулу рассказа.

Сознание Брута бесконечно далеко от девственной чистоты безусловных рефлексов дикого зверя, напротив, оно возделано той культурой, в которой он живет бок о бок с человеком. Запрет, связанный с лошадью, – та условность, в которой Брут видит смысл, преодолевая свою природу, и это делает его человеком. По таким правилам существует мир Брута, и отринутая конвенция – его крушение.

У Филипповой тема лошади гораздо более конструктивна, чем в рассказе. Она не только рефреном пронизывает весь фильм, но проходит путь от сюжета жанровой зарисовки до универсальной метафоры. В кульминационной сцене, когда судьбы героев пересекаются и отчаянно отбивающаяся от напавшего волка кобыла превращается в распростертую на снегу Маленькую, морок ночного кошмара оборачивается страшной явью. Возникновение знака равенства между лошадью и человеком побуждает к переосмыслению ее предыдущих появлений на экране. И тем большее значение приобретает последний кадр хроники, завершающий фильм, – изображение лошадиной головы на вывеске мясной лавки, у дверей которой протянулась очередь – длинная, насколько хватает панорамы.

У Ашкенази суть предательства в том, что сила инстинкта приводит к отказу от нравственного императива. В игровой интерпретации эти категории практически не разработаны, и попытка Фама возложить на офицера весь груз основной коллизии оборачивается маловразумительным эпизодом, которого нет в рассказе.

На экране показательная притравка на человека, недвусмысленно отсылающая к практике древнеримских зрелищ. Это своего рода экзамен, который предстоит выдержать не только Бруту, но и его хозяину. Недостаток рвения и злобы, выказанный Брутом по отношению к забитому, приморенному голодом арестанту, не может оставить офицера равнодушным. В запальчивости он сбрасывает китель и, оставшись в белоснежной рубашке, протягивает скорчившемуся на земле заключенному собственный кортик – для того, чтобы тот ударил его. Вид окровавленной рубашки хозяина возымел свое действие и, сорвавшись с цепи, Брут бросается на человека.

И дело тут даже не в том, насколько ситуация убедительна, хотя Фам работает, исходя из социального и психологического правдоподобия экранного действия, а в том, что коннотация дуэли безнравственна. Кроме того, пятно крови на белой рубашке героя – визуальный код, условность, которая имеет вполне определенный спектр значений как раз в корпусе «реалистического» кинематографа. А последующая сцена растерзания, заливающая экран потоками крови и заботливо снятая рапидом на крупных планах, единственным смыслом своим имеет шоковое воздействие на зрителя. Так иконическая схема с кичевой удалью налетает на физиологию надрывного натурализма. Возникает острый эстетический диссонанс, который, будучи лишен психологического измерения, оборачивается заурядным гиньолем.

Столь же маловразумительна и развязка истории. Трагическая встреча Брута с прежней хозяйкой больше напоминает финал блатного романса. На этот раз сцена травли имеет массовый характер. Но в отличие от других участников, спускающих своих псов, как только между деревьями замелькали арестантские робы, герой стреляет из пистолета, прежде чем спустить собаку. Таким образом, догнав жертву и узнав в ней прежнюю хозяйку, Брут застает ее уже при смерти. Подбежавший офицер платит за это жизнью – Брут бросается на него и перегрызает горло. Последний кадр фильма демонстрирует верного Брута, мирно сидящего между трупами своих хозяев.

Показательно, насколько различны коммуникационные стратегии обеих интерпретаций. Фам ориентируется на восприятие самой широкой аудитории, предлагает знакомый материал, исходя из сложившихся и многократно апробированных массовой культурой схем, стремится удержать зрительское внимание с помощью эффектов внешнего действия. Картина Филипповой подразумевает совершенно другой тип взаимоотношений со зрителем. Значимость конкретной детали, сцены, композиционная иерархия определяются в контексте последующих событий. Постоянное движение вспять здесь результат не только высокой концентрации повествования, но и вполне определенной установки на изобразительное качество цельности, побуждающее держать историю в едином поле зрения. Очередной виток экранного действия меняет масштаб забрезживших было смыслов, с каждым разом увеличивая амплитуду обобщения и раз от разу все глубже прорабатывая главную тему – вплоть до последних, уже перемежающихся титрами, кадров фильма. Такая стратегия для массового зрителя столь же сложна, сколь и ценна. Серьезная тема требует серьезного разговора. ◆

Максим Казючиц

ЧЛЕН ПРАВИТЕЛЬСТВА

«Винер»
Weiner
Авторы сценария Джош Кригман, Элиз Стейнберг, Эли Б. Деспрес
Режиссеры Джош Кригман, Элиз Стейнберг
Оператор Джош Кригман
Композитор Джефф Бил
Edgeline Films, Motto Pictures
США
2016

Документальный фильм «Винер» американских режиссеров Джоша Кригмана и Элиз Стейнберг оказался пресловутым ружьем, которое выстрелило, пока его несли на сцену. Когда сеансы фильма на кинофестивале в Москве шли полным ходом, стало известно, что проект при нулевом по американским меркам бюджете в несколько тысяч долларов собрал за месяц проката в США и Канаде миллион, а к настоящему времени более полутора миллионов долларов.

«Винер», вышедший при поддержке известного телеканала Show Time, снимался по традиционной схеме: из расчета на телеэфир, который, правда, произойдет лишь после обхода основных фестивалей, получения наград, составляющих мягкую форму рекламного продвижения продукта.

Целевая ниша теледокументалистики, тем более формально политической, в США настолько плотная, что визуальный ряд «Винера», может показаться, теряется на фоне работ Майкла Мура или Алекса Гибни. Однако конкуренция, вынуждающая авторов делать фильмы многослойными, для максимального числа аудитории, приводит к неожиданным результатам. Нередко появляются проекты, в которых авторское послание далеко выходит за пределы требований формата.

Герой и предлагаемые обстоятельства возникли случайно, пока Джош Кригман трудился в команде тогда еще конгрессмена Энтони Винера. Фабула по иронии напоминает коллизию знаменитого фильма Фрэнка Капры «Мистер Смит едет в Вашингтон». Джеймс Стюарт сыграл роль молодого провинциала, ставшего конгрессменом США. Он отказался участвовать в афере и не проголосовал, как положено, по указанию направляющей стороны. В результате его самого обвинили в ее, афере, организации, подделке векселей и пр. Скандал-с. Однако мистер Смит в лучших традициях филибастеров взял слово и говорил, пока не заговорил своих оппонентов до политической смерти.

Обладатель неудобной фамилии, Винер[1] провинциалом не был и всегда голосовал согласно цеховой этике. Его супруга Хума обеспечивала львиную долю семейного политического капитала, будучи практически правой рукой небезызвестной Хиллари Клинтон. Последняя со свойственной ей риторической легкостью заявляла, что если бы у нее была вторая дочь, то ею была бы миссис Винер. Действительно, на свадебном фото можно видеть, как молодоженов благословляет сам Билл Клинтон.

Однако вместо подделки векселей и нравственного выбора возникают вполне достоверные фото и вопросы деонтологии. Как принято писать в таких случаях, Интернет взорвала новость об интимном селфи Винера в части, относящейся к указанному варианту перевода его фамилии. Если коротко – член Винера положил конец его членству в конгрессе. Таков пролог, сделанный оборотисто – сборкой из информационных сюжетов, крупных телеканалов, стендап-шоу и т.д. Последующий час с четвертью – история возвращения героя в политику. Мистер Смит из фильма Капры мучился пару суток, без сна и отдыха выступая в конгрессе. Энтони Винера, судя по контексту, на предвыборную кампанию в мэры Нью-Йорка отправила супруга, которую не устроило досадное положение дел, почти идентичное происшествию, произошедшему в свое время с их звездным покровителем. Поскольку миссис Клинтон блестяще разыграла партию с верностью изменнику мужу и поруганной честью семьи, снискав благосклонность американского народа и дойдя до кандидата в президенты, Хума, вероятно, надеялась мэрством Энтони компенсировать несколько тесный венец страстотерпицы.

Подготовка героя в мэры показана вполне иронично. Офис штаба обставляется в лучших традициях конвейерных комедий, мелодрам, где у героя сначала ничего не получается, потом он много трудится для других – и теперь, в старости не зная покоя, достигает американской мечты. Например, появление мебели в будущем предвыборном штабе смонтировано эллипсами: стулья, стол, шкаф, карта города на стене возникают из ничего под композицию группы Kiss: I'm back, back in the New York groove…

Однако в самый разгар предвыборной кампании случается главная перипетия: Сеть вновь взрывают новые откровенные фото кандидата

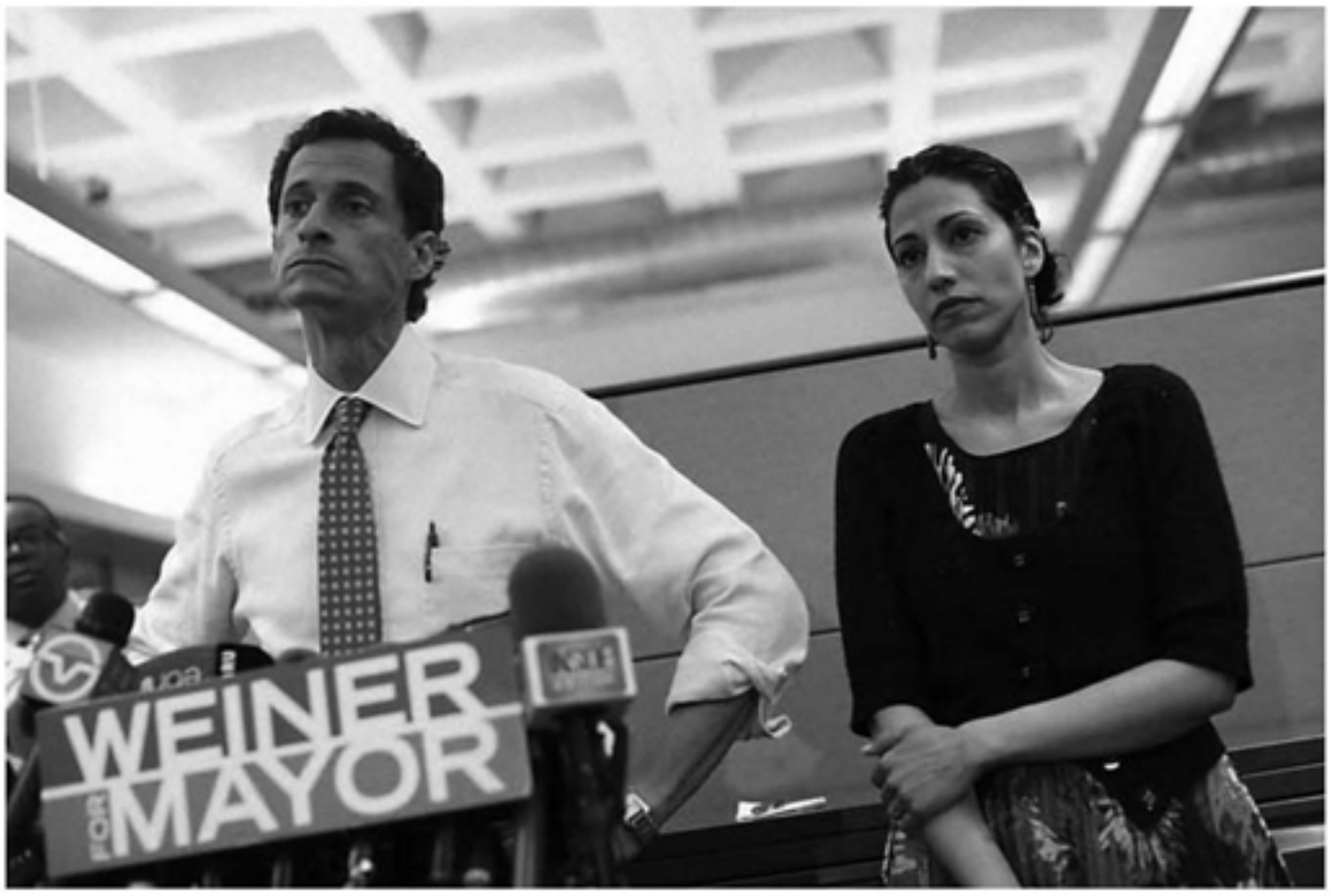
1. Weiner произносится как viner, и здесь игра созвучий: viner (англ., жарг.) – половой член.

«Винер»

в мэры, а вместе с ними вереница эсэмэсок откровенного содержания. Как выяснится, будущий градоначальник, повинившись перед женой и народом, сразу взялся за старое. Кульминацией невообразимого кавардака, созданного СМИ, становится контркампания одной из обольщенных девиц, которую та начала, по ее словам, чтобы произвести сеанс разоблачения мерзкого политикана и восстановить свою нарушенную в эсэмэсках честь. По иронии, Энтони Винер даже не видел лично (!) объект своих поползновений. Дальнейшая фабульная линия главного героя очевидна: кандидат в мэры набрал только 4 процента голосов, с треском проиграв выборы. Финальный титр сообщает, что, как ни странно, Энтони и Хума и их малолетний сын – по-прежнему сплоченная ячейка общества.

Здесь авторы выдвигают свой основной тезис, вполне обойдясь без многочисленных субтитров и закадрового нравоучения. Случай сорокалетнего мужчины, годы находившегося в чиновничьей должности и, имея жену и ребенка, снимавшего подобные фото, вряд ли нуждается в дополнительных комментариях. И формально здесь нет повода для полуторачасового документального фильма, тем более под патронажем телеканала, известного блестящими неигровыми проектами. Следовательно, «Винер» – повесть все же не о мещанине во дворянстве.

Подобранный режиссерами материал необычен фундаментальным, иначе не скажешь, интересом, онтической фундированностью, как сказал бы Мартин Хайдеггер, всей системы СМИ и, стало быть, целевых аудиторий к положению героя. СМС-сообщения декламировались под музыку профессиональными актерами (игравшими соответственно «его» и «ее») со сцены (!) перед полными залами (!) телестудий. Пресловутый функциональный элемент тела Винера появлялся



«Винер»

в разнокалиберных стендап-шоу в виде ростовой куклы с актером внутри и т.д. и т.п.

Джош Кригман и Элиз Стейнберг намеренно предельно перегрузили визуальный ряд своего проекта фрагментами информационных материалов, пестрящих инфографикой (плашками, титрами, поликадрами и пр.), скриншотами пресловутых сайтов и СМС, массой записей, сделанных в штабе самого Винера. Так формируется образ абсолютной, тоталитарной системы массовых коммуникаций, выходящий далеко за границы конкретной демократической империи. Жан Бодрийяр недаром называл такие СМИ нетранзитивными медиа, поскольку суть их не в том, чтобы служить каналом для обмена информацией: по природе своей эти средства формируют, изменяют реальность, воплощают стихийные желания масс. И поскольку проблема голода в США, как и в большинстве стран развитой демократии, не всегда остра, акцент смещается в сторону зрелищ.

Через весь проект авторы проводят большое интервью самого Винера, из которого, вырезав вопросы, создают емкий монолог-автокомментарий произошедшего. Герой приходит к мысли, с которой солидарны и другие персоны, сброшенные с воза медиа: например, герои документальных проектов Алекса Гибни – «Ложь Армстронга», «Просветление: Сайентология и причуды веры» и т.п. Медийный образ и конкретная личность – инстанции, существующие независимо одна от другой, лишь иногда они смыкаются. В любом случае личность не может сказать больше, чем позволяет язык самих СМИ. Естественно, такая нетранзитивность при прямом действии власти испаряется мгновенно. Государство всегда успешно передавало то, что нужно, в массы, будь то кино, газеты, ТВ или Интернет. Тернистые будни отечественных массовых коммуникаций тому пример.

Другое дело, когда герой – никто: он не угрожает власти, не существен для нее. Скандалы в сфере политики, связанные с проституцией, наркотиками и убийствами, – обыденность и давно используются как средство манипуляции общественным мнением. В этом контексте масштаб истории Винера несопоставим с подобными скандалами. Однако парадоксальность его ситуации в том, что он оказался не в том месте и не в то время. Массмедиа в фильме выполняют свое прямое назначение: изыскивают повод для генерирования новой информации, даже если информационный повод необходимо создать. Винер говорит в интервью, что не может выйти за границы собственного отрицательного имиджа, что все видят в нем лишь политического шута.

И здесь вполне четко определяется жанр проекта, который является творческой, или, как говорили раньше, образной, документалистикой лишь внешне. Съемки (не считая архивных материалов) велись двумя камерами, иногда привлекались дополнительные операторы, как сообщил в интервью исполнительный продюсер Кристофер Клементс. Формально в фильме, разумеется, применен метод наблюдения. Винер снят в своем доме, в личном автомобиле, в штабе и т.д. Но создателей интересует все же не столько сам герой, сколько безумие, которое произошло вокруг него. Авторы, отбирая и монтируя материал, разбив интервью Винера на значимые куски и расставив их в узловых точках композиции, действуют в первую очередь как публицисты. Они априори решили для себя, что сказать, и стремятся пробить своим месседжем брешь в массовой культуре.

Российское медийное пространство достаточно богато сходными информационными поводами: за последние несколько лет примеров можно подобрать достаточно. Авторы «Винера» говорят о вопросах универсальных, которые не зависят от степеней несвободы локальной прессы и свободы власти в государстве. Идея эпилога проекта проста: с наступлением стадии развитой демократии имидж и личность неразделько будут выражать многопартийность, духовность, народность. ◆

Кристина Матвиенко

ТКАНЬ СОЧИНЕНИЯ

«Ке-ды»
По рассказу Андрея Геласимова
Paradise Found
Автор сценария, режиссер
Сергей Соловьев
Оператор Тимофей Лобов
Художник Сергей Иванов
Музыка: Василий Вакуленко, Анна Соловьева
В ролях: Аглая Шиловская, Николай Суслов, Василий Вакуленко, Илья Нагирняк, Даня Гавриленко и другие
«Линия КИНО» Студия Сергея Соловьева», «Легенда проджект групп»
Россия
2016

Ностальгическое и вызывающе романтичное киносочинение Сергея Соловьева «Ке-ды», открывшее Московский кинофестиваль, обескураживает: прыгающие, как на старой пленке, титры, рэп-куплеты Басты и смешливые подписи к черно-белым главкам обещают драйв, свежесть и молодость. Но кинолирика, внутри которой и сюжет про чудесную случайную любовь, и про чувство времени, безжалостно ускользающего от человека, и про принципы незавершенности в жизни, так и не обретает легкого дыхания, которого так хочется и авторам, и зрителям.

В основе сценария рассказ петербургского писателя Андрея Геласимова Paradise Found, написанный специально для «Сноба». Как и всё у Геласимова – певца новой искренности, – немножко грустный и утешительный городской рассказ с брезжущим хэппи эндом и привкусом меланхолии. У Геласимова Саня – парень-призывник, собравшийся купить дорогие кеды (чтоб хоть что-то ждало его на гражданке все полтора года), – встречает девушку-парикмахершу по имени Амира и проводит с ней пару-тройку эксцентричных дней, попутно переписываясь в соцсетях с друзьями. У гастарбайтерши Амиры (в фильме она красивая блондинка-педикюрша в исполнении Аглаи Шиловской) есть тема: ничего

«Ке-ды»

в жизни не нужно завершать, потому что именно незавершенное – как не дочитанные в детстве «Дети капитана Гранта» – дает силы и интерес жить. И своего девятилетнего ребенка-аутиста она везет в интернат, потому что сама не может и не хочет справляться, а точку ставить нельзя.

У Соловьева парень по кличке Джаггер (очаровательно лохматый Николай Суслов) зависает на несколько дней с девушкой, попадает из-за нее в переделку, лишается зуба, едет за компанию в интернат – окруженное проволокой учреждение посреди степи, – куда Амира хочет сдать мальчика-аутиста… А в финале этот самый герой лежит в танке, месящем грязь в эпицентре военных действий (или учений – неясно: слишком все перепуталось и слишком близка память об украинской войне), и читает эсэмэску от арабской принцессы (так переводится имя Амира): «Саша, привет… Не знаю, есть ли у тебя там доступ к Интернету… Митю я забрала. Спасибо». Так сюжет получает завершенность, а заодно и свет в окошке.

Нынешние разболтанные романтики из фильма Соловьева похожи на героев его фильмов (и ранних, и не только). Это сходство педалируется: Амира ходит по квартире, где они, красиво обнявшись, лежали с Джаггером, в белой рубашке, как у Татьяны Друбич в «Ассе». Появляется на секунду и сама Друбич – сидит за пианино в белой рубашке и передает привет в камеру. Фильм напичкан разного рода синефильскими шалостями: эпизод с рвущейся сквозь толпу Амирой с кедами в руках смонтирован с эмоциональными кусочками из фильма «Летят журавли», где Вероника – Самойлова бежит прощаться с уходящим на фронт Борисом – Баталовым.

Всем, кто использован режиссером и кем он был вдохновлен, есть место для персонального признания или упоминания – без них ведь

не было бы и фильма «Ке-ды». Рискованные параллели – между двумя героинями, двумя эпохами, двумя способами съемки и даже типами лиц – делают явными разлом и отличие, а не сходство, даже эмоциональное. В разреженном космосе сегодняшних юных, тоже поданных сквозь призму угловатой лирики, ностальгические кадры из прошлого – личного режиссерского и одновременно нашего зрительского – плавают, как льдины в мутной воде, наполняя сознание ощущением чего-то странного, неловкого.

Любопытно, что одна из важных театральных пьес последних пяти лет, написанная Любой Стрижак и поставленная в московском театре «Практика», тоже называлась «Кеды» – в ней молодые герои, озабоченные правильными кедами и смыслом бытия, становились нечаянными жертвами смутного времени. Фильм с удивительным образом не сложившейся киногенией – попытка искренне вглядеться в воздух времени, рвущаяся на глазах под давлением какой-то странной пустоты и отчаянного стремления спасти положение. Пишут, что этот фильм снят очень молодым человеком, готовым рисковать и безоглядно смелым в этой готовности. И за это можно закрыть глаза на многое. Экран проявляет муки художника, чувствующего в воздухе тревогу, испытывающего волнение, связанное и с большой политикой, и с меняющимся составом любовных, дружеских и просто человеческих отношений. Однако найти форму, в которой предъявляет себя эта новая реальность, Соловьеву, видимо, так и не удается. И эта невозможность тоже становится содержанием и даже сюжетом картины. Она, собственно, и есть тот разрыв – дефис между одним слогом и другим («Ке-ды»), между интенцией и неугаданным языком. Потому, вероятно, так больно смотреть на то, как настоящее в фильме встречается с прошлым. ◆

НОВЫЙ ФИЛЬМ

СЕРГЕЯ СОЛОВЬЁВА

КЕ-ДЫ

ПО РАССКАЗУ АНДРЕЯ **ГЕЛАСИМОВА «PARADISE FOUND»**

ПРОДЮСЕРЫ СЕРГЕЙ **СОЛОВЬЁВ** ВАСИЛИЙ **ВАКУЛЕНКО** НАТАЛЬЯ **ТРЕУШНИКОВА** РЕЖИССЕР СЕРГЕЙ **СОЛОВЬЁВ**
ОПЕРАТОР ТИМОФЕЙ **ЛОБОВ** ХУДОЖНИК СЕРГЕЙ **ИВАНОВ** В ГЛАВНЫХ РОЛЯХ АГЛАЯ **ШИЛОВСКАЯ** НИКОЛАЙ **СУСЛОВ**
ВАСИЛИЙ **ВАКУЛЕНКО** ИЛЬЯ **НАГИРНЯК** ДАНЯ **ГАВРИЛЕНКО**

LEGENDA
project group

СОЮЗ ЗАЩИТЫ ЮНОШЕСКОГО ЗДОРОВЬЯ

ЛИНИЯ КИНО
Студия Сергея Соловьёва

Сергей Соловьев:

«МЫ ВСЕ ЛЕКАЛЬНЫЕ ЛЮДИ»

Интервью ведет Елена Некрасова

Елена Некрасова. Сергей Александрович, для меня «Кеды» – про войну. Ничего с собой не могу поделать.

Сергей Соловьев. Понимаете, гипотетически да. Но вот что касается меня, нельзя сказать, что я встаю с утра и думаю про войну, вечером ложусь спать и опять думаю про войну. Но герои же и в картине не думают все время про войну. При всем при этом мне ужасно страшно. Не за себя – мне-то уже бояться нечего. За ребят. Но меня здесь другое завораживает. Вот знаете, есть такая фигурная линейка. Забыл, как называется. А, да, лекало. Дело в том, что мы все живем по лекалу. Вот если бы я думал про войну все время, я бы сказал: не ходите, ребята, служить! Но я так не говорю. Я знаю, что мы все лекальные люди. И по этому лекалу мы все, не приведи, конечно, господь, по свистку станем в строй. И пойдем под марш «Прощание славянки». И меня завораживает эта, раз и навсегда заданная линия нашей жизни.

Елена Некрасова. Одно время было модным слово «ментальное». Это оно?

Сергей Соловьев. И ментальное, и историческое. Но главное, что оно – лекало. Понимаете? Оно не требует воспитания. Оно на каком-то другом уровне существует. Причем это не уродливое лекало. Просто жизнь по лекалу, которое, оказывается, в нас заложено с рождения, – очень непростая вещь. Как выяснилось.

Елена Некрасова. А мне-то показалось, что для героя вашего фильма все просто: он идет в армию и оказывается в танке. И у него этот факт не вызывает отторжения.

Сергей Соловьев. Нет, это не просто. Я же помню, когда меня забирали в армию. Это был чистый цирк. Михаил Ильич Ромм со всеми своими Сталинскими премиями ходил к министру обороны отмазывать меня от армии. А тот ему сказал, что не может. «Я вас очень

уважаю, – сказал министр, – но он (то есть я) у вас сорок четвертого года рождения, а это год, когда дети почти не рождались. У нас некому служить». И всё. Но ни разу мне Ромм не сказал что-то вроде: «Плюнь на армию. Ты не должен идти обслуживать интересы правящего класса!» Нет. Ромма просто интересовало как бы отбазарить меня от этого дела на три-четыре года – пока не кончится учеба. Потому что он понимал: когда я вернусь, то попаду уже на другой курс и какая-та часть моей жизни, в которую он и я вложились, будет потеряна. Потеряна безнадежно. И еще кого-то он так же освобождал. Но это не материал про гражданскую позицию. Это материал про лекало.

Елена Некрасова. Ну все-таки это касается каких-то общих, может быть, даже исторических вещей. В частную жизнь-то можно еще убежать?

Сергей Соловьев. А хрен его знает, историческое оно или нет. Вы возьмите свою собственную личную жизнь. Как вы ее ни крутите, она вся по лекалу скроена. И когда она от него отходит, на душе как-то нехорошо. Надо, значит, вернуть ее назад в лекало. Но в какие-то моменты это начинает пугать. Например, сейчас мы с вами сидим, а по телевизору может идти объявление о начале войны. Или взорвется что-нибудь. Так мы сейчас живем. И поэтому страшно за ребят. При этом я далек от желания говорить, что вот какие чудные дети могут пойти умирать под пули. Нет, ничего в них чудного или особенно романтического нет. Это не поколение поэтов из ИФЛИ или Когана с Кульчицким.

Елена Некрасова. Какая-то часть поэтов там будет просто по закону больших чисел.

Сергей Соловьев. Да, но и поэзия-то у них другая. Но их жалко. Очень.

Елена Некрасова. Сергей Александрович, скажите честно, в вашем фильме война в Донбассе?

Сергей Соловьев. Почему именно в Донбассе? Да везде. Очень недостойно, когда Эрдоган сбивает наш самолет и потом мы всей страной хороним неизвестных нам «старших сержантов». Что-то в этом есть неестественное. Неправильное. Так не должно быть. Не должны сбивать самолеты, и дальше все не должно так происходить, как сейчас происходит. А как – я не знаю.

Елена Некрасова. Ваш герой кричит в танке: «За родину! За Путина!» просто потому, что это калька «За Родину! За Сталина!», а он – лекальный человек?

Сергей Соловьев. Ну конечно! Там орешь первое, что приходит в голову. Я помню, что когда сам сидел в танке, то не слышал ничего, что происходило снаружи. Когда ты сидишь внутри танка, любой выстрел выбивает мозги. Абсолютно! Так что ты после этого вряд ли представляешь собой патриотическую единицу. Скорее физическую. Я, во всяком случае, там не представлял ее. Я думал про то, как бы мне вылезти оттуда. И о том, что я оглохну на всю жизнь.

Елена Некрасова. Когда вы собирались снимать «Ке-ды», уже шла война в Донбассе, но еще не началась война в Сирии. Было ощущение, что вы предсказываете события?

Сергей Соловьев на съемках фильма «Ке-ды»

Сергей Соловьев. Нет! Там же есть реплика, когда герой уже сидит в танке и спрашивает: «А против кого мы воюем?» И ему отвечают: вначале были западные. Потом – юго-западные. Потом восточные. Ну а потом появилась Сирия. Какое это направление? Юго-восточное? Это и поражает в лекале – компоненты могут меняться, а схема остается.

Елена Некрасова. У вас есть фрагменты из «Летят журавли», и в титрах вы упоминаете создателей этого фильма. Но там герой погибает, а у вас финал, можно сказать, счастливый. Изменилось все-таки лекало?

Сергей Соловьев. Я же вам говорю, история одинаковая всегда. Вот мы сидим сейчас с вами, беседуем, а в этот самый момент что угодно может начаться и героя, который сидит в танке, убьют. И никто нам не гарантирует никакого проявления гражданственности – цветы в дуло, антивоенные лозунги. Ничего. Убьют и всё. В этом весь номер. И это очень страшно.

Елена Некрасова. У вас давно это ощущение появилось? Например, в «Одноклассниках» ваши герои фотографируются на фоне фигур Сталина вполне в шутку. Нет ощущения грядущих изменений?

Сергей Соловьев. И здесь нет. Это само собой получилось. У меня не было идеи сознательно нагнетать атмосферу. В рассказе Андрея Геласимова была обычная история: человек уходит в армию. Ни песен, ни Басты, естественно, не было. Все это я написал. И когда я снимал картину, то

«Ке-ды», режиссер Сергей Соловьев

думал: интересно, чем вся эта фигня закончится. И в сценарий почти не заглядывал. Там не было фразы «За родину! За Путина!». Человек просто уходил в армию. Но опять лекала, лекала!

Елена Некрасова. Оно само так получилось?

Сергей Соловьев. Оно само так получилось. И поэтому я ужасно рад, что в этой картине я ни за что не держался. Давно уже понял, что я… стихийный антиконцептуалист. Нет, знаю – все хорошо, есть концептуальное искусство. Но также знаю, что на каждую концепцию найдется антиконцепция, которую можно изложить так же убедительно. И это является не искусством, но предметом душевной мастурбации, эта концептуальность. Поэтому я очень рад, что у меня этого нет.

Елена Некрасова. Сергей Александрович, как так получается, что молодые режиссеры – прежде всего по возрасту – почти не снимают кино, которое можно назвать актуальным или современным? А вы, мэтр, снимаете.

Сергей Соловьев. Вы знаете, молодые… Их много, и они хорошие. Но их интересует не белый свет, а их место на этом свете. И понять это можно. Я помню в себе такое же ощущение. Правда, недолгое. Тогда мне была важна премия на каком-нибудь кинофестивале. И я к этому очень серьезно относился – ботинки начищал… и все такое. В такой момент поехал на Берлинский кинофестиваль, а у меня тогда были одни штаны, и они разорвались. Я там был с фильмом «Сто дней после детства». Причем штаны разорвались как раз, когда улетал, так что в Берлин прилетел уже в рваных. Ну к кому на Берлинском кинофестивале можно обратиться по поводу разорванных штанов, да еще будучи представителем страны победившего социализма? Пошел в магазин и купил скотч. И заклеил им себе всю задницу. И в таком виде получал приз за лучшую режиссуру из рук Клаудии Кардинале. Задирал там руки

и ноги. Все как полагается. Сама история интересней того, как я ее пытался решить. «Ке-ды»

Елена Некрасова. Все же нормально получать удовольствие от премии и целых штанов.

Сергей Соловьев. Да, нормально, но… с такой серьезностью к этому относиться нельзя. Очень важно интересоваться не тем, как ты рассказал о проблеме, а самой проблемой. Если проблема есть, конечно. И в этом смысле совершенно офигенный персонаж – Марлен Хуциев. Офигенный! Он с упорством маньяка интересуется только проблемой. Я очень счастлив, что моя жизнь на «Мосфильме» началась с Хуциева: я попал к нему на практику. Так вот, он был маниакален относительно того, что самые большие грозы и дожди бывают в июле. Понимаете? Ему все говорили: «Марлен! Мы же делаем кино совершенно про другое! Про гражданскую позицию!» На что Хуциев отвечал, что, конечно, мы делаем кино именно про это. Но это же, вероятно, какая-то атмосферная вещь, говорил он. Всю весну и лето что-то там в атмосфере скапливается, скапливается и разражается именно в июле! И я понимал, что его это, может, волнует больше, чем гражданская позиция. До сих пор он такой же. Я его недавно встретил, спрашиваю, как дела. А он мне отвечает: «Да какие дела! Не дают доснять кино!» Я ему отвечаю: «Да слава богу, что вообще дают хоть какие-то деньги на кино». А он мне: «Нет, все-таки так нельзя!» А ему девяносто лет. Он свернут не на себе, а на существе проблемы!

Елена Некрасова. Проблемы вокруг могут оказаться очень неприятные. После «2-Ассы-2» мне показалось, что вам изрядно неприятно то, во что превратилась окружающая действительность, и поэтому вы стали снимать классику.

Сергей Соловьев. Ужас в том, что никакого отвращения действительность у меня не вызывает. Я бы даже сказал, что она вызывает у меня некий род симпатии или даже любви – наша действительность. Хотя она именно такая, что должна вызывать отвращение. И гражданский, так сказать, протест. Я очень хорошо понимаю Сережу Шнурова, у которого нет никакого отвращения к жизни вокруг. Напротив – для него она является роскошным полем для художественной деятельности, которую можно на этом поле взрастить. Конечно, семьдесят лет – это рубеж. Но мне этот рубеж не принес никакой концептуальной ясности. Наоборот, я не понимаю, что хорошо, что плохо, гражданин я или нет. Патриот или мизантроп. Мне это неинтересно. Мне интересно... Вот есть такой рассказ Юрия Казакова «Ни стуку, ни грюку». Он меня давно еще потряс тем, что там все не по лекалу. Там один жлоб насилует девочку. По лекалу зло должно быть наказано. Вместо этого к нему приходит девочка и говорит, как прекрасно то, что между ними произошло. Я тогда знал, что это грандиозно, и сейчас я знаю, что это грандиозно. И если бы я сейчас нашел три рубля шестьдесят две копейки, то снял бы «Ни стуку, ни грюку». С огромным наслаждением.

Елена Некрасова. Будете просить у Минкульта деньги на этот проект? Или для вас это принципиально невозможно?

Сергей Соловьев. Да нет, какая принципиальность! Они мне говорят: Сергей Александрович, ну что вы! Мы вам дадим денег, сколько вы хотите. Предложите нам что-нибудь.

Елена Некрасова. Например?

Сергей Соловьев. Например, про третью мировую войну, в которой мы выигрываем. Одерживаем победу за победой благодаря тому, что вовремя сели в танки. Чего-то такого давайте... Они сами не знают, чего хотят. И мне даже стыдно сказать, что я хочу снимать «Ни стуку, ни грюку» Казакова. Какого Казакова?! Он умер почти тридцать пять лет назад. Они не помнят, кто он такой вообще.

Елена Некрасова. «Сто дней после детства» – кино, как сейчас сказали бы, позитивное. Тогда как страна, в которой вы снимали картину, была не самой счастливой...

Сергей Соловьев. О, меня так кляли за это дело. Кто-то приехал на площадку, и про меня стали говорить, что все нормальные ровесники этого режиссера находятся на переднем крае классовой борьбы. А этот какой-то маразматик! Снимает какую-то безыдейную историю в каком-то дворянском гнезде! И я сам очень переживал из-за этого. Нельзя же от такого отмахнуться. Я думал, что, наверное, они правы. И сказал оператору Лёне Калашникову и художнику Александру Борисову: ребят, есть что-то правильное в том, что они пишут. Давайте поедем в нормальный пионерский лагерь и снимем там какой-нибудь центральный эпизод. На какой-нибудь аллее героев имени Павлика Морозова. Мы поехали и сняли. Большей гадости невозможно себе представить! Причем это не была какая-то

сознательная смешная гадость, как у Элема Климова. Нет, это выглядело так, как будто мы сошли с ума. И что дальше? Выкинули этот материал и забыли.

Елена Некрасова. Но почему сейчас, когда жизнь у нас вокруг тоже не ахти, не получается снять такое же позитивное светлое кино? Ведь именно этого в Минкульте и хотят.

Сергей Соловьев. Не нужно себя грузить. Мы все время думаем, что сняли бы прекрасное кино, если бы не эти проклятые гонители. И мы на этом чокнулись, понимаете? Мы так к этому привыкли, что у нас герои не могут чашку чаю нормально выпить без этого. Или чай должен быть отравлен, или у него должен быть еще какой-то смысл. Но суть в том, что искусство бесцельно. Оно ничего не может доказать и живет так, как живет музыка. Вот Башмет. Мы дружим с ним всю жизнь. Я как-то его спросил: «Чем ты занимаешься всю жизнь?» Он мне отвечает: «Я с определенной резонансной силой шевелю воздух». Я ему тогда говорю: «Но ведь про тебя написаны груды литературы. Про то, как ты, скажем, осознал Шнитке». «Да? – отвечает Башмет. – И действительно: мне кажется, я чувствую, как играть Шнитке, но к осознанию это не имеет никакого отношения».

Елена Некрасова. В какой-то момент Башмету может помешать в его занятиях музыкой то, что он доверенное лицо Путина?

Сергей Соловьев. Это не имеет никакого значения. Он может быть доверенным лицом кого угодно. Путина, Черчилля или Рузвельта. Башмет общается с нормальными людьми. Например, он всю жизнь дружит с грузинским композитором Гией Канчели. Канчели – гений. Его симфоническая поэма «Стикс» – это то, что мог бы написать Бетховен. Как-то Канчели позвонил Башмету и ошарашил его: «Юра, я сейчас заканчиваю соло альта, и у меня к тебе неожиданный вопрос: ты как кончаешь?» Башмет смутился: «Ну как? Нормально». «Нет, – настаивает Канчели. – Можешь все-таки описать?» «Ну, – мнется Башмет. – Довольно эмоционально... нервно». – «Можешь подробнее?» Поговорили, а через некоторое время Канчели привозит партитуру, и там в конце гениальное соло альта, в котором смычок не касается струн. Он зависает над ними. Вообще как бы нет звука! Но на самом деле там есть ощущение, что ты слышишь колебание воздуха… Оно и есть искусство. ◆

Григорий Либергал:

«ДОКУМЕНТАЛЬНОГО КИНО – МНОГО»

Беседу ведет Сергей Сычев

Сергей Сычев. Документальное кино на Московском МКФ за десять лет своего существования превратилось в фестиваль внутри фестиваля. Многие синефилы ходят только на сеансы «Свободной мысли» и неигрового конкурса, и зал IMAX, где проходят показы, всегда переполнен. Как удалось этого добиться? И что стоит за сегодняшним успехом?

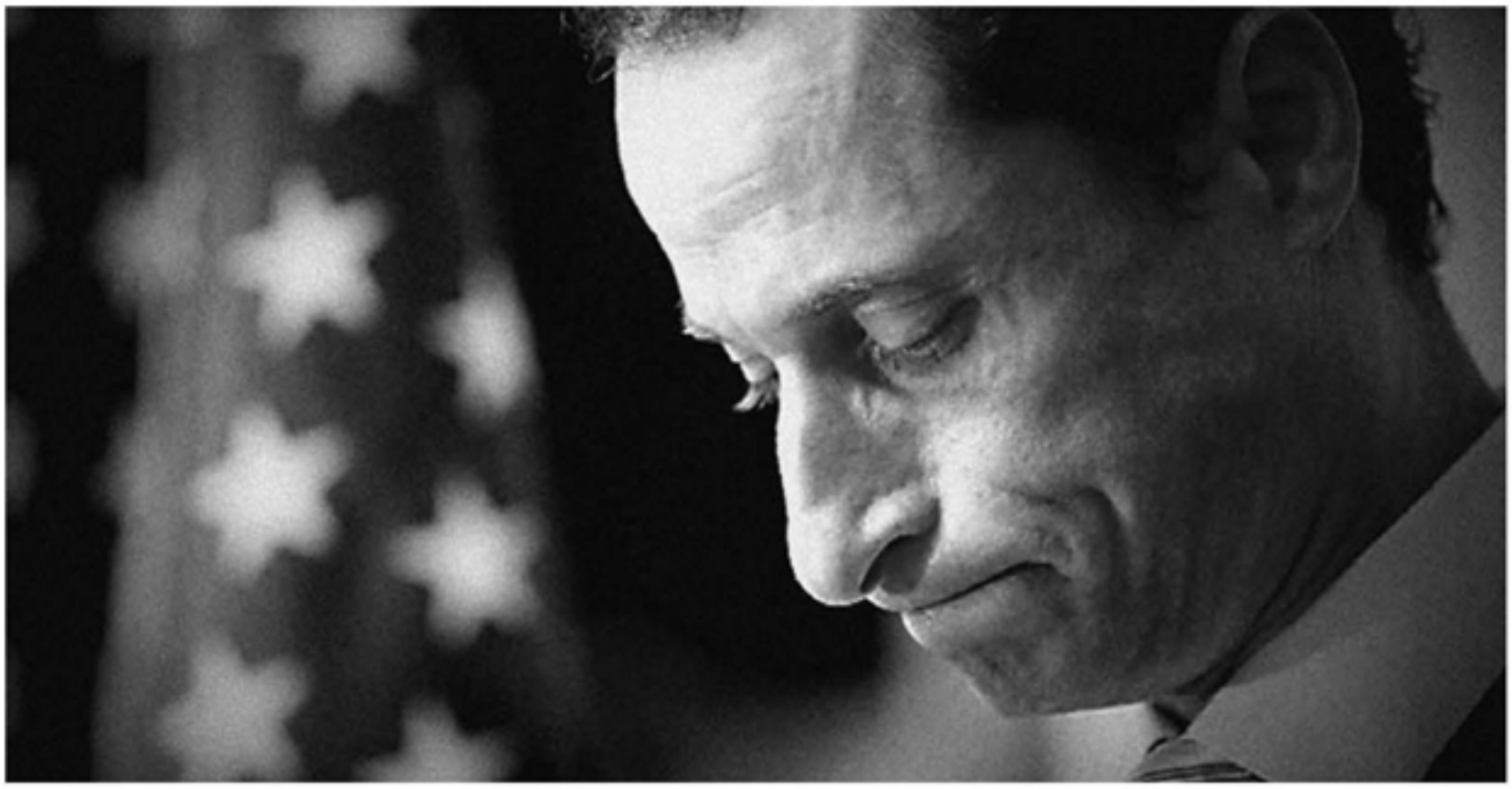
Григорий Либергал. А давайте сравним, что было тогда и что есть сегодня. В 2005 году, когда Сергей Мирошниченко предложил мне: «Давай попробуем возродить документальную программу Московского международного кинофестиваля», в Москве было всего два фестиваля с неигровыми картинами, оба тематические – «Сталкер» и «Перспектива». При том, что в мире бум авторской документалистики был уже в самом разгаре. К ММКФ подтянулся еще десяток фестивалей неигрового кино – «Бит», «360°», «ДОКер», «Артдокфест», «Центр»… С апреля по июнь этого года, например, фестивальные показы шли нон-стоп, ежедневно!

Кинопрокат в те времена документалистику не жаловал, на экраны время от времени пробивались отдельные картины – Жак Перрен с «Птицами», Майкл Мур… Не скажу, что сегодня ситуация стала идеальной, но количество неигровых картин в прокате увеличилось – в том числе, ура, и картин отечественных. На телевидении появился специализированный канал «24_Doc», сегодня у него уже солидная аудитория, и она постоянно растет. Добавьте сюда киноклубы – их число тоже растет.

Понятно, это не наша с Сергеем Мирошниченко заслуга. Но наглядный успех новой документальной

программы ММКФ сыграл роль катализатора – и всем стало легче делать новые шаги.

Для меня возвращение документалистики на главный кинофестиваль страны было важно и по другой причине. Я застал те времена, когда ММКФ был настоящим праздником, когда, скажем, фильм Фредерика Россифа «Умереть в Мадриде» за один день в Лужниках собирал почти 50 тысяч зрителей. В 1967 году меня пригласили работать в службу программ как раз на документальный фестиваль, изнутри все оказалось еще интереснее. Люди, о которых я раньше только читал, от Криса Маркера и Д.А.Пеннебейкера до Жики Ристича и Теодоры Олембер, толпились в коридорах Дома кино, в один голос твердили, что фестиваль – главное событие года, и требовали дополнительных показов: наша публика знала, что такое кино пропускать нельзя, и сколько сеансов ни дай, залы ломились. У меня все это и сегодня живо в памя-



«Винер», режиссеры Джош Кригман, Элиз Стейнберг

ти, и, например, Пеннебейкер это тоже прекрасно помнит – он приезжал тогда, а потом вернулся, когда у нас появилась «Свободная мысль». Он в то время не мог поверить, что у документального кино в России может быть столько зрителей, да и теперь убедился, что их может быть много.

Сергей Сычев. Зато теперь, как он мне признался, никто у нас не говорит про документалиста «художник».

Григорий Либергал. Кто-то и сейчас говорит, дело не в этом. Важно, что в конце 80-х из-за тогдашней бедности сделали большую стратегическую ошибку, решив, что документальное кино должно существовать отдельно от ММКФ – в виде другого фестиваля: он и сегодня проводится в Петербурге. Но мы его потеряли здесь, как потеряли и проводимый в рамках ММКФ фестиваль детского кино. Он был лучший в мире, это

«Семейное дело», режиссер Алекс Гибни

признавали все, его заменить ничем не получилось, причем не только в России. Фестиваля детского кино такого уровня по-прежнему нет нигде. А вот мировое документальное кино мы в Россию вернули, пусть и не в прежнем объеме.

Сергей Сычев. Сначала в виде ликбеза, правильно?

Григорий Либергал. Именно. Люди, которые снимают кино и исследуют его, оказались просто выключены из этого процесса, если они не ездили регулярно на зарубежные кинофестивали. Поэтому нашу программу «Свободная мысль» мы делали прежде всего для коллег. Мы хотели показать хотя бы главные достижения мировой документалистики за последний год-два, разные направления, разные вселенные неигрового кино, которые могут не соприкасаться, но все равно влияют друг на друга.

Сергей Сычев. Включая телекино?

Григорий Либергал. Так именно в телевизионной кинодокументалистике нынче больше всего перемен и экспериментов. В мире границы между телевизионным и авторским фестивальным кино окончательно размыты – телефильмы выходят на фестивали и в кинозалы, а фестивальные картины иногда выстреливают на телевидении. И на большом экране многое смотрится иначе. Вот показали мы «Бой» Барака Гудмана, и стало очевидно, что, хотя фильм и создавался для телевидения, на большом экране он производит невероятное впечатление. Ко мне подходили наши действующие режиссеры и поражались тому, насколько высок уровень этой картины, как она лихо сделана и как она работает именно на киноэкране. Как можно потом презрительно говорить о теледокументалистике? Я этого всегда стараюсь избегать, потому что такой подход сужает наше представление о неигровом кино и проигрывают

«Джим: история Джеймса Фоли», режиссер Брайан Оукс

сразу все, потому что многообразие – одно из главных достоинств документалистики.

Сергей Сычев. Как возможно было вернуть на ММКФ конкурс, если он формально существует на «Послании к человеку»? Получается, в стране есть два документальных фестиваля класса А?

Григорий Либергал. Потребовалось немало усилий, чтобы этого добиться, но Международная федерация кинопродюсеров, отвечающая за регламентацию деятельности кинофестивалей, нас услышала и не сразу, но пошла навстречу. За несколько лет существования «Свободной мысли» у нас возникла достаточно высокая репутация в профессиональных кругах. Говорят о качестве показа, о переполненных залах. К слову, мы ведь начинали с самого маленького зала в кинотеатре «Октябрь». Потом нам выделили зал побольше, потом еще больше... Сейчас мы показываем документальное кино в роскошном зале IMAX – авторы обычно поражаются. Когда Годфри Реджио представлял у нас свой фильм «Посетители», он сказал, что не мог себе представить, что при его жизни эту картину люди увидят в таком качестве. Отдельные фильмы мы можем показать и в огромном первом зале «Октября». Одним словом, у нас довольно быстро сложилась ситуация, когда к нам в программу стали стремиться попасть многие, и потому нам приходится проявлять все большую строгость в отборе фильмов.

Сергей Сычев. Эта строгость привела к тому, что в этом году не было каких-то очевидных шедевров – новых лент Уайзмена, Гибни, Джармуша, которые на слуху у публики?

Григорий Либергал. Ну Алекс Гибни, пожалуй, рекордсмен по количеству картин, которые мы показали в Москве. В этом году мы оказались в трудной ситуации, потому что рассчитывали, что фестиваль будет идти дольше, а когда оказалось, что сроки его проведения сокращены,

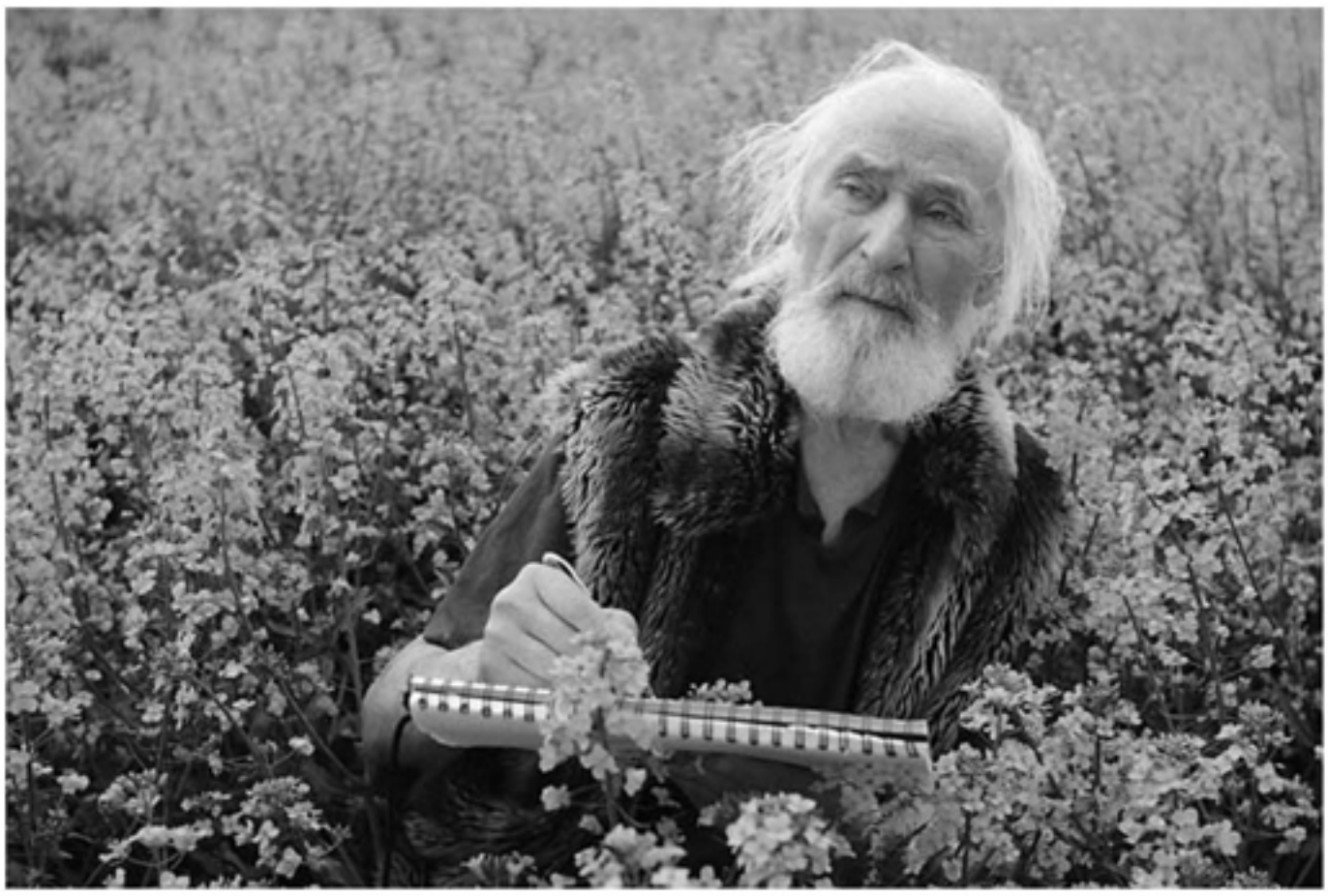
«Роковая красота», режиссеры Гелена Тршештикова, Якуб Гейна

нам пришлось сокращать и программу. Поэтому мы были просто вынуждены от чего-то отказаться. Уайзмена мы брать не планировали – в том числе и потому, что фильм длинный, на его место можно поставить две другие картины, а для нас важнее представить более широкий спектр фильмов. Тем более что у Уайзмена планировались две ретроспективы в сентябре – одна в Москве, другая в Петербурге. И на обеих его новый фильм будет показан. Дело ведь еще в том, что у нас пока нет конкуренции, несмотря на количество фестивалей и площадок. Документального кино много, но все равно никому не удастся показать все достойные картины года в одной программе. А так где-то мы, где-то Beat, где-то еще фестиваль или прокатчик найдется – и формируется более или менее полная картина современной документалистики. Поэтому мы выбираем свое, и нам с Сергеем Мирошниченко, и нашим молодым коллегам важно показать то, что вызывает особый интерес среди профессионалов в мире, фильмы, о которых говорят. Ну вот мы заполучили в конкурс ММКФ картину «Винер», главное событие американской документалистики в этом году, – это и результат нашей работы, и одновременно свидетельство, что кому-то мы отказали. Пришлось отказать. Желающих, как я уже говорил, много.

Сергей Сычев. А, например, фильмы Гелены Тршештиковой вы поделили с «Посланием к человеку»? Как объяснить, что у них оказался очевидный хит «Маллори», а у вас в конкурсе – «Роковая красота», более «форматный» фильм?

Григорий Либергал. Да нет, мы ничего не делили, конечно. Просто мы уже много раз показывали картины Тршештиковой у нас, и публика хорошо знает эти портретные картины.

Сергей Сычев. И очень любит!



«Братья», режиссер Войцех Стронь

Григорий Либергал. Да, разумеется. Но именно поэтому мы не стали брать «Маллори», посчитав, что лучше показать куда менее типичную для Тршештиковой картину, сделанную в другом жанре, рассказ, построенный во многом на хронике. Кстати, типичный современный телефильм. Ну и героиня тоже интересная – Лида Баарова была очень умной женщиной, не каждый день такие люди на экране появляются.

Сергей Сычев. Как насчет российских картин в конкурсе? Такое ощущение, что вы отдаете предпочтение этнографическому кино.

Григорий Либергал. Ничего подобного. Просто с российским кино есть серьезная проблема. Фильм должен соответствовать ряду важных критериев, чтобы попасть в конкурс ММКФ. Это должен быть полный метр определенного технического и художественного уровня, да еще и премьерный показ. Когда мы делали первый конкурс, оказалось, что в стране производится совсем немного полнометражных документальных фильмов, выбирать не из чего. Но спрос рождает предложение, и сегодня ситуация явно изменилась к лучшему, но, конечно, проблемы с выбором есть всегда.

Сергей Сычев. У вас не раз показывались документальные фильмы в 3D, а зал IMAX вообще предназначен для этого кино. Но в этот раз таких картин не было. Не снимают?

Григорий Либергал. Снимают, хотя 3D-революции в документальном кино, похоже, не случилось. Появятся заметные 3D-фильмы, будем их брать. А в этом году не оказалось.

Сергей Сычев. Почему вы не проводите ретроспективы документального кино?

Григорий Либергал. Все по той же причине: не позволяют объемы. За отведенные нам несколько дней даже не все новые фильмы удается

«Куда бы еще вторгнуться?», режиссер Майкл Мур

показать в достаточном объеме. А ретроспектива – это ведь не три и не четыре картины. Я долго работал в «Иллюзионе» и достаточно хорошо понимаю, какой масштаб должен быть у такого рода программы. Подождем, когда дней и сеансов станет больше, тогда и сделаем настоящие ретроспективы.

Сергей Сычев. Со стороны кажется, как будто показ на ММКФ – это только вершина айсберга, а потом эти же фильмы оказываются на канале «24_Doc», выходят в прокат. Как это работает?

Григорий Либергал. Это параллельные процессы, которые часто происходят независимо друг от друга. Иногда «24_Doc» покупает для телепоказа или кинопроката фильмы даже раньше, чем мы приглашаем их в фестивальную программу. Иногда мы можем что-то рекомендовать, но никак не всё сразу. Нам бы фестиваль успеть провести… Но, как я уже говорил, все равно мы одновременно со многими людьми в России делаем одну и ту же работу – иногда успеваем все вместе, чаще по отдельности, но рядом. Мы несколько лет делали программу «Смотрим… Обсуждаем…» на канале «Культура», в которой показали около ста лучших современных авторских документальных фильмов. В прайм-тайм, с обсуждением в режиме ток-шоу – такого тоже нигде в мире сейчас не встретишь.

Сергей Сычев. Почему программа в прошлом году закрылась?

Григорий Либергал. Всё потому же: пять лет – срок для программы вполне достаточный. Мы свое дело сделали, фильмы эти посмотрели десятки миллионов человек. Теперь можно искать авторские картины на других площадках, тем более что площадок становится все больше.

Сергей Сычев. В прошлом году, когда прогремел фильм «Citizenfour: Правда Сноудена», казалось, что российский зритель окончательно признал документальное кино и стал на него ходить. А в этом

году сплошные провалы и разочарования, хотя фильмов выходит не так мало.

Григорий Либергал. Фильм о Сноудене оказался рекордсменом и потому, что была реклама на большом канале. И потому, что прокатчики с ним очень тщательно работали, выверяли роспись в кинотеатрах, проверяли все площадки, делали все, что нужно делать. Ясно, что иначе чуда не случилось бы. В этом году его не случается потому, что ни с одним проектом не работали так скрупулезно и масштабно. Поэтому фильм не спасут никакие «Золотые медведи»: если хочешь, чтобы люди пошли в кино, потратили время и деньги, сначала нужно хорошо поработать, не оставляя фильм на произвол судьбы. А зритель документальное кино обязательно посмотрит, если картина хорошая и если она правильно преподнесена аудитории.

Сергей Сычев. Стало уже хорошей традицией показывать на ММКФ документальные фильмы, которые потом получают «Оскар». Какой из показанных в этом году картин вы прочите статуэтку?

Григорий Либергал. Тут вариантов быть не может. Конечно, «Винеру»! Вернее, так: вариантов два. Либо «Винеру» дадут «Оскар», и вполне заслуженно, потому что такие фильмы появляются редко, либо Киноакадемии просто помешают вручить фильму приз. Но и тот и другой исход событий в равной степени означает победу этого фильма. Напомню: он из конкурса Московского кинофестиваля! ◆

Анна Закревская

ЗОЛОТОЕ ВРЕМЯ

«Любовь и дружба»
Love & Friendship
По мотивам романа Джейн Остин «Леди Сьюзан»
Автор сценария, режиссер Уит Стиллман
Оператор Рихард Ван Остерхаут
Художники Анна Рэкард, Луиз Мэтьюз, Брайан Торми
Композитор Бенжамен Эсдраффо
В ролях: Кейт Бекинсейл, Хлоя Севиньи, Завьер Сэмюэл, Морфидд Кларк, Эмма Гринуэлл, Том Беннетт, Джастин Эдвардс, Джеймс Флит, Дженн Мюррей, Стивен Фрай и другие
Blinder Films, Centre National de la Cinématographie et de l'Image Animée, Chic Films, Protagonist Pictures, Revolver Films, Westerly Films
Ирландия – Нидерланды – Франция – США – Великобритания
2016

Уит Стиллман, наверное, одна из самых загадочных фигур американского кино. Ему скоро исполнится шестьдесят пять лет, а снял он только пять фильмов. Сын богатых влиятельных родителей, он окончил Гардвард, работал журналистом, уехал в Барселону, там женился, играл небольшие роли в фильмах своих испанских друзей. После успеха дебютного «Метрополитана»[1] (1990, номинация на «Оскар» за лучший сценарий, приличные сборы при относительно скромном бюджете и неизвестных исполнителях) последовали «Барселона» (1994) и «Последние дни диско» (1998) с перерывами по четыре года. В интервью времен «Метрополитана» Стиллман признается, что кино – это именно то, чем он хотел бы заниматься, что на сто процентов чувствует себя режиссером. А потом – тринадцатилетняя тишина до 2011 года («Девицы в беде»[2]). В это время он продолжал писать, в том числе сценарии. Кажется, даже снимал рекламу в Индонезии и Сингапуре[3]. Конкретной и единственной причины его молчания не найти, но можно представить, каким непростым для режиссера оказалось время вне съемочной площадки. Стиллман представляется на редкость разносторонней, в каком-то смысле джазовой личностью, при этом необыкновенно цельной и последовательной во всем, что касается кино.

«Метрополитан» открывается золотыми титрами на черном фоне: «Манхэттен. Рождественские каникулы. Не так давно». Когда же именно? В кадре – праздничный вечерний Нью-Йорк, нарядные люди покидают расцвеченную огнями роскошную «Плазу». Фильм можно назвать «историческим, в котором действие происходит в наши дни» (как говорит сам режиссер[4]). Изящные и сложные платья цвета

1.
В российском прокате – «Золотая молодежь».
2.
В российском прокате – «Девушки в опасности».
3.
http://www.whitstillman.org/tv/commercials/
4.
http://bombmagazine.org/article/1392/

←
Уит Стиллман

слоновой кости, пышные рукава, шуршащие банты, нити жемчуга, осторожно розовые обои и пухлые желтые такси. 80-е, начало 90-х? Какого же столетия? А место действия? Написано вроде бы: Манхэттен. Но он какой-то новый, незнакомый. Вдруг посреди повествования вырастает на рождественскую службу нетипичный для Нью-Йорка, по крайней мере в таком освещении, высокий готический храм. Кто и когда мог бы так непринужденно и серьезно ходить на балы, жить с родителями, обсуждать секс, Джейн Остин и марксизм, курить, танцевать и выходить под утро на морозные улицы нью-йоркского Ист-Сайда? И любить жизнь, даже несмотря на то что ты молод, богат, красив и обаятелен? Сохраняя серьезный вид современной инди-комедии, все окружающее пространство, люди и предметы «Метрополитана» внутренне широко и тепло нам улыбаются.

Стиллман выдумывает из реальности собственное место, время и атмосферу действия. Про свой пятый фильм «Девицы в беде» он говорит: «Это интересный случай, мы пытались сделать картину, которая как бы происходит сегодня, но по духу на сорок пять – пятьдесят лет раньше»[5]. Он гипнотизирует, демонстрируя осторожную вязь времени и степени правдоподобия, когда драматургически не происходит ровным счетом ничего чрезвычайного, и все-таки с волнением ловишь едва уловимые сдвиги в привычном и совершенно не представляешь, что же будет дальше.

Герои Стиллмана часто заносчивы и невыносимы. Уж точно необычны. И как же он их любит! Смешно, когда персонажи в исполнении чудаковатого (от слова «чудо») Криса Айгемана говорят: «Я часто пользуюсь пожарными лестницами, когда меня забывают пригласить на вечеринки» («Метрополитан») либо «Это было не воровство: каждый раз, когда я у тебя что-то брал, я или говорил, или собирался сказать» («Барселона»), но смешно не откровенно гомерически, а так, что ты чуть недоверчиво улыбаешься, вслушиваясь, вглядываясь, пока они продолжают совершенно серьезно вести свои диалоги и монологи с едва уловимым привкусом абсурда. Трудно представить актерский ансамбль и созданных им персонажей вне стиллмановской вселенной.

Он считается скорее разговорным режиссером комедии нравов, эдаким второстепенным Вуди Алленом: у обоих даже похожая манера делать титры своим шрифтом на черном фоне. Однако слова у Стиллмана призваны поэтически структурировать мир, они так же насыщенны, как тот легчайший градус абсурда и странности, создающий более сложное кинопространство. В отличие от Аллена, который, кажется, из кожи вон лезет, чтобы его слова превратились в готовые афоризмы. Насмешливая многозначность, ловкость и изящество Джейн Остин, конечно, больше подходят Стиллману. Кадр робко уходит в затемнение, когда было сказано или сделано что-то важное, и именно в тот момент, когда менее чуткий режиссер

5. https://daily.afisha.ru/cinema/2676-o-lyubvi-i-druzhbe-dzheyn-ostin-feminizme-i-pradedushke-zamuchennom-bolshevikami/

«Метрополитан»

сделал бы однозначный вывод. Почему-то легко представить, как таким приемом пользовалась бы Остин.

Режиссера часто упрекают, что в реальной жизни никто не говорит так, как его персонажи. А он в ответ: «Попробовали бы они сказать это моим университетским друзьям, которые именно так, как мои персонажи, и разговаривают». «И как разговаривает сам Уит!» – добавляет Кейт Бекинсейл[6].

Она исполнила главную роль в новой картине Стиллмана «Любовь и дружба», основанной на этот раз на настоящем, если можно так сказать, историческом материале – эпистолярном романе «Леди Сьюзан» Джейн Остин. Для режиссера книга «наименее реалистична из всех ее произведений, более стилизована – как раз как я люблю: меньше натурализма, больше стиля, меньше драмы, больше сатиры»[7]. Он ее значительно расширяет, украшает своим юмором, а название для фильма берет у другого, еще менее известного произведения Остин.

Складывается ощущение, что леди Сьюзан, которой режиссер втайне любуется и у которой больше общего с персонажами Оскара Уайльда, чем с классической Остин, ведет интриги вовсе не из-за денег, а из любви к игре, по складу и природе характера, снова – из-за любви к жизни. Поэтому ей все сходит с рук, и, может быть, поэтому она напоминает персонажей Криса Айгемана. В «Барселоне» его Фреда спрашивают: «Неужели это поручили тебе? Нужно столько такта и дипломатии». А он, вместо того чтобы воскликнуть «да есть у меня такт!», говорит в ответ: «Ну не так уж и много...» Он не хочет обижаться, есть дела и поважнее. В «Последних днях диско» (1998) его Дез выдумывает, что он гей (чтобы расстаться с очередной девушкой). Это так невозмутимо,

6. http://www.colta.ru/articles/cinema/12103

7. Там же.

Уит Стиллман на съемках фильма «Любовь и дружба»

и так серьезно, и так смешно. И немного грустно. Несмотря на игру слов, абсурд и иронию, с помощью этой серьезной невозмутимости раскрывается настоящая сердечность.

Так в финале «Метрополитана» окажется, что невыносимый Ник (Крис Айгеман) в своих дурацких подозрениях был прав и невинную Одри нужно срочно старомодно спасать. «Девицы в беде» на собственном опыте узнают, что красивые платья, вкусные запахи и танцы помогают от депрессии вернее таблеток и врачей. Сквозь иронию пробьется танец, где не получится соврать, приукрасить, подделать. Он всегда будет любительски теплый, без равнодушия профессионального исполнения. В финале «Последних дней диско» парень с девушкой осторожно, сначала в такт движения поезда, начнут танцевать в метро, и скоро уже весь вагон бросится в пляс. «Девицы в беде» устроят настоящий старинный мюзикл на улице с чечеткой, брызгами и поцелуем в лучах солнца (никакой неловкости или авторской усмешки!). В «Барселоне» танцуют любимое диско, нарядившись в костюмы принцесс XVIII века. А в «Любви и дружбе» звуковая партитура, выверенно и церемонно ведя фабулу за руку, вырвется в финале в настоящий гимн нежности, когда фарфоровая Фредерика, несчастная дочь леди Сьюзан, наконец найдет свое счастье и будет застенчиво петь на свадьбе.

Удивительно, что помимо прочего художественный язык говорливого и музыкального Стиллмана – свет, цвет, та внутренняя пластика и движение, связывающие кадры между собой и сообщающие глубину и значимость каждому в отдельности. Сквозь внешнюю разговорность запрятанным теплом пробивается потаенная живописность. Почему-то мало кто из рецензентов «Любви и дружбы» отметил, что визуально фильм необычайно красив. Все верно,

«Любовь и дружба»

Джейн Остин отлично подходит Стиллману с их общей изящной иронией и бесконечными разговорами. Но не только. Оказывается, что не менее важны мелодика переходов из сцены в сцену, свет, цвет, ритм, общий музыкально-визуальный лад – плотная кинотканьь, создающая образ, обращающийся сразу ко всем чувствам.

Один из героев «Девиц в беде» со смешным именем Тор хочет покончить с собой (так сначала кажется), потому что не может различать цвета и увидеть радугу, а потом, когда у него это все-таки получается, радуется и счастливо кричит о своем открытии на весь мир. Так что способность различать и замечать цвета в стиллмановской вселенной может даже спасти жизнь.

Изобразительность последнего фильма отличается от медовой теплоты кадров «Метрополитана», который освещен будто снаружи, а «Любовь и дружба» – словно изнутри. То шелковый, то бархатный кадр светится оранжево-розовым теплым огнем. Вот одна из первых сцен в поместье, куда приехала погостить незваная леди Сьюзан: ее дальняя родственница Кэтрин с рыжевато-русыми волосами в платье цвета слоновой кости сидит за столом, стены оттенка полыни, свечи легко освещают комнату розовым светом, блики отражаются в позолоте мебели. Комната леди Сьюзан: цвет стен переходит от оттенков морской волны к нежно-салатовым с отблесками розового в тенях, на ней темно-зеленое с синевой платье; мебель красного дерева, холодно-розовая штора на кровати. Заколдовывая пространство, цвет словно движется слева направо от холодно-зеленых оттенков к тепло-золотым и снова в правой части кадра замыкается холодным отблеском в зеркале.

Вот тройная цветовая рифма, уходящая в глубину: на подоконнике широкого белого окна сидит Кэтрин в розовом, наблюдает, как

«Барселона»

за стеклом темно-зеленый Реджиналд прогуливается с перламутровой Фредерикой, позади них – уходящий вдаль изумрудный луг, а на первом плане кружевные розоватые ветки. И так на протяжении всего фильма создается живописный образ: например, открытого черного немного, а все остальные цвета становятся источником отраженного света и находятся под воздействием окружающего пространства (если освещение теплое, то в тени возникают холодные оттенки, и наоборот).

С помощью такой осязаемой сложносочиненности, в том числе цветовой, кажется, и получается то, чего не добьешься словом, фабулой, темой: тогда, как говорил Набоков, «с наслаждением, одновременно и чувственным, и интеллектуальным, мы будем смотреть, как художник строит карточный домик и этот карточный домик превращается в прекрасное здание из стекла и стали».

Можно, наконец, употребить к этому фильму Стиллмана, как и ко всем остальным, определение «красивый» – когда завороженно смотришь, как сочетаются между собой и переплетаются небрежность (в легком движении руки, поправляющей нитку жемчуга) и тщательная сложность (в композиции кадров). Смех и серьезность. Легкость и многосложность. Игра слов и живописность. Стихи и песня. Шелк и кружево. Бархат и фарфор. Стиллман бережно и ненавязчиво любит своих персонажей, создавая для них собственную, ни на что не похожую вселенную, а они в ответ так же застенчиво любят жизнь, которая по-прежнему имитирует искусство. Не так уж часто такое можно наблюдать в современном – и да, красивом – кино.

Стиллман обожает старые мюзиклы, английскую литературу XVIII–XIX веков, может часами говорить про американских актеров 1940-х[8]. Признается, как на него повлияли Ивлин Во, Джордж Гершвин, Остин, Престон Стёрджес и неожиданно – Хичкок, Джон Форд, Джармуш, а его самый любимый фильм – «Веселый развод» (1934, с Фредом Астером и Джинджер Роджерс)[9]. После перерыва он набирает новых для себя актеров, и невозможно отделаться от впечатления, что Адам Броди в «Девицах в беде» – это новый Крис Айгеман. Почему-то режиссеру с таким уникальным, узнаваемым почерком оказалось трудно найти место в современном кино. Возможно, он демонстративно, вопиюще несовременен – и в его случае это, конечно, комплимент. Возможно, потому что обладает слишком последовательным, цельным стилем и мировоззрением (в отличие от, скажем, того же Аллена), знает, чего хочет, а лучше сказать, видит. Но все это скорее проблемы нашего времени, а не Стиллмана. Зрительский и критический успех «Любви и дружбы» (даже с помощью Остин) представляется запоздалым торжеством справедливости. И не важно, что режиссер будет делать дальше – мюзикл, действие которого происходит на Ямайке 60-х, или экранизацию «Зеленых человечков» Кристофера Бакли, – кажется, Стиллман всегда останется собой. ◆

8. http://cineticle.com/inerviews/942-stillman-interview.html

9. http://www.vulture.com[2015]08/whit-stillman-on-10-of-his-biggest-influences.html

КОММЕНТАРИИ

КУЛЬТУРНЫЕ КОДЫ

Игорь Потоцкий

СПРОСА НА ПЕРЕМЕНЫ НЕТ

Игорь Потоцкий – известный финансовый и экономический аналитик, эксперт в области медиа. В «ИК» публикуется впервые.

Мы живем в пространстве одноканальных медиа – привет Маршаллу Мак-Люэну. Есть информация о том, что нечто происходит. Как она воспринимается, интериоризируется, анализируется, переваривается в голове – это вопрос совершенно другой. Суждений, в которых можно было бы ожидать неочевидных исходов или каких-то дополнительных смыслов, понимания, альтернатив, возможностей в связи с происходящим, – больше практически нет. И не потому, что кто-то плохой, не потому, что есть какой-то злой гений, который все испортил и теперь стало хуже. А потому, что существенные вещи теперь неинтересны.

Разговаривать не о чем, потреблять нечего. Есть заданная парадигма, в которой все происходит так, как происходит. Изменить это принципиально невозможно. Если двадцать лет назад у нас были иллюзии или надежды на то, что мы вот сейчас из неправильной экономики переедем в правильную, то теперь даже неприятного слова «дискурс» не осталось на эту тему. Потребности в институциональных реформах мало кто испытывает. Было несколько поколений людей, которых потом назвали либералами. Они хотели чего-то добиться, переменить в угоду публике, которая когда-нибудь востребует то, за что они готовы были жизнь отдавать, называя себя камикадзе. А теперь выяснилось, что как не было этого спроса, так его и нет. Поэтому и медиа снова стали одноканальными – декларация мнений есть, а диалога нет. Он, может быть, и возможен, но, похоже, никому не нужен.

Во-первых, многие связи и процессы не всем понятны. Во-вторых, пропаганда делает свое дело. И в-третьих, историческая память у нас крайне

коротка. И если раньше она исчислялась десятками лет, то теперь, я думаю, стала измеряться годами. Многое забыто. Все, что было пережито в 1990-х годах, – напрочь. Кто-то постарался забыть вполне осознанно, у кого-то просто так получилось, отвлеклись на другое.

Пятнадцать-двадцать лет назад мы жили в период разрушения очень устойчивой парадигмы, которая складывалась десятилетиями, формировала образ жизни, восприятие, понимание. До середины 1980-х бесполезно было интересоваться тем, что, например, стоит за цифрой роста производительности труда. Знающие понимали, а незнающие и вопросов не задавали. Но эта система координат работала. Она позволяла рассчитывать на то, что у тебя будет тринадцатая зарплата, оплаченный отпуск, через десять лет место замначальника отдела, а через пятнадцать – начальника. Дети пойдут учиться понятно куда, система образования будет такой-то, карьерный рост – в пределах, понятных всем. Система работала.

И вдруг мы попали в среду, где все разрушилось. Для кого–то, оказалось, катастрофа, а для кого–то – окно возможностей. Но это в любом случае ситуация вариативности. Мы же совершали революцию, были причастны к чему-то грандиозному. Поэтому можно было абсолютно осмысленно, оправданно и, главное, без ущерба для жизни тратить ее на понимание каких-то вселенских истин. Помните, как страна смотрела Первый съезд народных депутатов?

А потом все кончилось… И что в итоге? С одной стороны, есть заданная конструкция, в которой ты ничего не переменишь. С другой – некоторая стабильность – нравится она или нет, – определяемая как понятная перспектива на ограниченное количество времени. Достаточное, чтобы подумать о каком-то будущем и заняться собственной жизнью. Потому что нет больше скачков инфляции на уровне 2400 процентов, нет гениальных министров финансов, которые предлагали решать проблему инфляции за счет задержки заработных плат. Такого рода изощренные упражнения над народонаселением прекратились. Поэтому можно заняться своей жизнью и перестать разговаривать о том, что тебя впрямую не касается. На что ты повлиять не можешь.

Со стороны производителя информации произошла любопытная штука: я бы сказал, что это возвращение к естественному состоянию. В XX веке мы получили социально-экономическую модель, в которой в сущности нет категорий собственности, нет многого, кроме патримониального владения страной. Задача – экспортировать все, что можешь, под государственным контролем; получить максимум экспортной выручки – обязательно вернуть ее назад и удержать, без «утечки капитала». Чтобы кормить население, которое должно обретать нужную долю благ в расчете на сохранение status quo. При этом нельзя дать больше, иначе возникнут ненужные амбиции, и нельзя дать меньше, иначе возникнет голодный бунт.

Стационарная, стабильная, классическая конструкция XVII века. Мы к ней вернулись в 1929 году с утверждением единовластия Сталина. Ее не сломала ни война, ни попытка косыгинских реформ начала 60-х, ни, в конечном итоге, – гайдаровских начала 1990-х.

Экспериментировать с этим состоянием не нужно, с ним необходимо смириться и перестать испытывать дискомфорт по этому поводу. В силу каких-то причин существующая социально-экономическая система не может выйти за эти рамки. И никогда не выходила. Хотя было много попыток… Управляющие – всегда заложники самой системы. Государь император Николай II не был клиническим идиотом и, наверное, не мог не понимать, что такое отсутствие конституции в Европе XX века. Ради чего нужно было так ей сопротивляться? Почему через несколько лет мы получили точно такую же модель, только, в терминах Шмуэля Айзенштадта, неопатримониальную – когда функцию суверена выполняет группа лиц, сформированная в рамках формально демократических процедур? Почему мы получаем эту модель хронически после каждого периода турбулентности? Почему система не эволюционирует никуда, а всегда возвращается в одно и то же состояние? Это ее цель или это единственная возможная для нее форма существования?

Характер и качество институтов определяют в конечном итоге культурные коды. Но тогда вопрос: а что такого заложено в этих кодах, чтобы делать институты такими? Этого анализа, видимо, не случайно нет. Потому что даже сейчас нельзя исключить шанса, что эта вечная кольцеобразная логика по каким-либо причинам могла бы сломаться. И мы получили бы другую траекторию. Как в конце концов получила ее Польша с Александром Квасьневским. Есть миллион объяснений, почему мы не Польша, и наоборот. Но там это случилось.

В свое время мы проводили исследования на предмет того, может ли предпринимательское сообщество стать самостоятельной политической силой в России или всегда будет бездарно терять страну, как накануне и сразу после ноября 1917-го. И наткнулись на то, что культурная традиция в состоянии сделать, например, с желаниями. В рамках европейской традиции желания превращаются в планы. А в наших культурных кодах – в мечты…

И что касается мечты, символизма и метафизичности российского массового сознания, это не уникальное свойство национального характера. Не хотелось бы никого расстраивать, но доминирование метафизики в массовом сознании – это структурный признак архаичности социальной системы. Это характеристика доиндустриального общества, и, если она сохраняется в стране с двумя биржевыми индексами, наверное, третья волна Тоффлера накрыла нас как-то не полностью.

Видимо, в начале 90-х у нас речь шла все-таки о надеждах, которые потом, к сожалению, стали иллюзиями. Сначала действуют те самые массовые надежды, создающие большое-большое облако ожиданий, и люди, попадающие в эту среду, начинают пропитываться… Но потом к этим же людям приходит осознание того, что либеральное очарование – это, кажется, не единственная форма существования разумной материи. Это все очень плавно рассеивается. Вероятно, есть исторические причины, которые определяют смену или выбор той или иной программы. Но что заставляет страны на одинаковые вызовы реагировать по-разному? За ответом надо лезть в историю, культурологию, теоретическую социологию. Интересно смотреть на это как на кейс, который требует изучения. И не на операциональном уровне, потому что здесь заданность этого процесса очевидна, а рамки происходящего сформированы весьма жестко. Никаких радикальных перемен без тотального слома такой жесткой конструкции быть не может. Поэтому она будет сохраняться в почти неизменном виде в течение того времени, которое ей отведено, потому что она негибка, меняться не умеет. Но и ломаться не собирается – у нее достаточный запас прочности.

То, о чем думает власть по поводу «нефтерубля»… Коэффициент Джини в России держится на уровне 0.40. При таком разрыве в доходах у 20 процентов самых богатых и самых бедных жизненные стратегии граждан, находящихся вверху и внизу таблицы совпадать не могут. Они живут в разных странах, в разных представлениях о прекрасном, будущем, настоящем, с разным целеполаганием. Это просто разные люди. Как жители Патриков и «бирюлевская саранча». Настолько разные по своим ценностным установкам, образу жизни и мысли, что вы не можете управлять системой как целостной. Вам надо кем-то жертвовать.

Вот говорят, какой ловкий человек Сталин – изобрел теорию внутреннего врага. Но это очевидная вещь, когда понятно, что придется кем-то пожертвовать, кого-то придется назвать врагом не потому, что он мешает или обязательно нужен для того, чтобы оправдать какую-то систему действий. Ты просто не можешь совместить интересы социума в рамках одного решения. Это в принципе невозможно.

Неравенство всегда имеет значение. И еще степень непроницаемости слоев, на которые делится общество. Как только оно становится сословным, всякого рода движение в этом обществе прекращается. Хотя у меня большой вопрос: а прекращало ли оно когда-нибудь в России быть сословным? Если уж исходить из того, что принципиально парадигма никогда не менялась. Попытка буржуазной революции в 1917 году, которая заканчивается ровно через несколько месяцев в ноябре контрреволюционным переворотом, все

становится на свои места – к 1929-му мы получаем готовую систему. И еще одна попытка в 1980-х... Но это не влияет на суть системы. Она как была сословной, так и осталась.

Никакая меритократия в этой системе не работает. У тебя есть статус, куда входит все – кремлевский паек, количество душ, которых ты получаешь на службе у государя, количество десятин земли, выписываемых тебе как удельному вассалу в рамках системы кормления. Модель одна и та же. Начиная примерно с XIII века эта трансисторическая модель вообще не меняется. С интервалами на периоды неопределенности. Было же много попыток, о которых все благополучно забыли. В XV веке с прекрасными реформами при Иване III. Где следы? Что осталось от Уложения 1485 года? Где хоть память о конституции Салтыкова 1610-го? Вообще тени не осталось. Как это могло произойти?

Есть целая система закономерностей, которые не могут измениться быстро. Для меня, к примеру, было шоком, когда я понял, что родился через сто лет после отмены крепостного права. Вот такой современный, с телефоном в руке… И понимаешь, что это все очень близко. Конец XIX века: структура общества – 2 процента людей, обладающих какими-то позициями собственности, 98 – служивых и крестьян, которые вообще ее лишены, обслуживают, но не владеют. Как это общество может за век эволюционировать в нечто принципиально иное?

Этих ограничителей сотни. Если в них порыться, то можно найти системы обременения, при которых эволюция подобного рода конструкций в какую-то другую невозможна. Конфликты, свойственные XVI–XVII векам, мы переживаем в XX. Почему-то деяния Ивана IV вызывают меньшую оторопь, чем деяния граждан, которые творили то же самое в XX веке. А ведь это те же культурные коды, та же модель.

Архаика вообще очень живуча. Сломать Эйфелеву башню проще, чем пирамиду Хеопса. Архаичные конструкции живучи, потому что они примитивны и не поддаются никаким видоизменениям. Поэтому механизм существования, основанный на статусах, по определению сопротивляется переменам жестче и ресурсов для сопротивления у него больше. Те 5–15 процентов населения, которые знают, каково это пожить в Европе, пользоваться дорогими гаджетами, и успели привыкнуть к чему-то другому, не существенны с точки зрения сохранения такой системы.

Интеллектуально-нравственная работа больше не востребована. Каждое технологическое движение, которое позволяет нам, например, взять телефон в руки и тут же сделать фотографию, обесценивает искусство. У вас нет нужды думать об этом, в конце концов, вы не ограничены количеством пластин, которые надо опустить в аппарат. И когда вам продают миллионы этих штук,

для того чтобы все пришло в состояние баланса, вам как продавцу этих штучек нужно встроить в массовое сознание другую концепцию эстетики и художественной ценности. Тогда вы под видом демократизации процесса снижаете и эстетические, и интеллектуальные стандарты.

Есть какая-то скрытая от глаз элита, производящая для этого общества блага, разрабатывающая его перспективы, будущее, технологии. Никто не знает людей, которые создают сети 5G. И там, где-то, наверное, в недрах этого общества, есть те самые два с половиной человека, которые по ночам читают Бодрийяра о символическом обмене и смерти.

Больше всего меня удивляет, напрягает, интригует, раздражает… то, что, если вы хотите что-нибудь понять про этот мир, бесполезно искать новых авторов. Кажется, что после 1970-х кончилась мысль. Люди с противоположными точками зрения считают, что они уже окончательно правы. Нет предмета для диалога, здесь никто никому никаких аргументов даже со стаканом апельсинового сока не готов предъявлять. Есть декларация мнений, но не диалог. Это другая модель коммуникации.

Дело не в том, что эти люди глупы или снабжены каким-то избыточным объемом амбиций. Просто у них есть точки зрения, которые настолько не совпадают, что их невозможно примирить. Но что самое сложное – и выбрать между ними нельзя! Эти люди рациональны и умны (по крайней мере, в подавляющем своем большинстве). Мы же должны понимать, что сейчас находимся в какой-то пролонгированной точке недекларированной бифуркации. Звучит странно, но все дело в том, что любое маленькое действие при этом уровне отложенного объема решений ломает систему глубоко и надолго.

Нельзя принять даже довольно маленькие решения, которые когда-то могли бы быть техническими, без угрозы принципиальной ее перемены. А поскольку никто не может просчитать последствия глобального характера перемен, лучше по возможности отложить это решение.

Самое главное – потом будет динамика. Динамика – это катастрофа для системы статусов. Получим ли мы взамен более приемлемую, гуманную, стабильную или жизнеспособную систему – большой вопрос. Если бы этот вопрос решался лет двести назад, можно было бы понимать, какого рода жертвы приведут к какого рода результатам. А когда проблему, отложенную на несколько столетий, мы решаем в современных условиях, имея телефон с Фейсбуком… получаем Тахрир и разные неприятности, вызванные изменением цены «на лепешку»…

Поэтому нет спроса на перемены – это очень понятно.

Мы выпали или искусственно вытолкали себя за пределы естественного хода развития. Естественного и для Европы, и для Азии, какими бы разными они ни были. Отсюда и вечное благоговение перед идеей третьего пути, и понимание стабильности как высшей ценности. И много чего еще.

Но реальная проблема заключается в том, что мы находимся в транзитном состоянии. Зафиксировать его невозможно, но хочется. В рамках нашей политической культуры, наших культурных кодов, если угодно, мы умеем существовать только в иерархических системах. Попытка научиться жить в условиях массовой демократии случилась в тот момент, когда в европейских странах подобное общество уже закончилось. К этой мысли тяжело привыкнуть. Принять как данность то, что демократии как таковой не существует и никакой потребности в ней больше нет. Демократия – это, называя вещи своими именами, способ самого равномерного и естественного распределения доходов среди населения. Но только в условиях массового производства. А в постиндустриальной среде нечего так распределять. В этой среде с ее новыми формами занятости и совершенно другим режимом потребления не работает и примитивная диктатура. И как с этим быть?

Это просто будущее, которое, к сожалению, уже наступило, и теперь никто не знает, что с ним делать. ◆

Евгений Майзель

КОШМАРЫ ИСТОРИИ

«Зеркало»–2016

Конкурсную программу X кинофестиваля «Зеркало» его программный директор Андрей Плахов собрал из десяти полнометражных игровых картин преимущественно иностранных копродукций. Приз молодых кинокритиков «Голос» увезла «Я, Ольга Гепнарова» чехов Томаса Веинреба и Петра Казды. Большое жюри под руководством Йоса Стеллинга вручило приз за профессиональные достижения нидерландцу Питеру-Яну Де Пюэ, чья «Земля просвещенных» завоевала также и приз зрительских симпатий, а Гран-при – «Темному зверю» колумбийца Фелипе Герреро.

«Я, Ольга Гепнарова» – уверенно снятый черно-белый ретробайопик реальной чехословацкой террористки-одиночки (в этой роли польская звезда Михалина Ольшанская), в 1973 году задавившей грузовиком десятки случайных людей, простых горожан на многолюдной автобусной остановке. В отличие от нынешних водителей-убийц, устраивающих массакр во имя радикального исламизма, тот теракт был сугубо личной местью одиночки ненавистному обществу – лишенной специального политического окраса и, возможно, еще и выходкой шизофренички, слышащей голоса. Сосредоточенный на одном-единственном действующем лице – Ольге Гепнаровой в исполнении красавицы Ольшанской, которая играет дикого волчонка (все остальные роли несопоставимы с ней по частоте появления в кадре), – сюжет фильма ловко балансирует между демонстрацией объективных социальных и семейных проблем, которые приходится преодолевать юной героине на всем протяжении ее недолгой и несчастливой жизни, и отчетливыми намеками на ее, героини, клинические девиации. Судя по всему, имевшие место в реальности. Они как

←
«Я, Ольга Гепнарова», режиссеры Томас Веинреб, Петр Казда

«Земля просвещенных», режиссер Питер-Ян Де Пюэ

бы освобождают как зрителей, так и общество от ответственности за случившееся. Эта выглядящая непреодолимой, а на самом деле вполне ложная моральная дилемма и образует драматургическую цель режиссеров, строго следующих, по их словам, фактам и воздерживающихся от суждений[1].

В своем последовательном нежелании вешать ярлыки с авторами «Гепнаровой» совпадает и нидерландский дебютант Питер-Ян Де Пюэ в своей искусной «Земле просвещенных». Докудрама, сыгранная непрофессиональными малолетними актерами, якобы выступающими в роли самих себя, постановочна от начала до конца, но понимаешь это далеко не сразу[2] – настолько мастерски она снята, настолько приближена к повседневности исполнителей.

«Земля…» состоит из нескольких сюжетов-историй, вращающихся вокруг современной афганской детской группировки, действующей в наши дни на севере страны в районах, приграничных с сегодняшним Таджикистаном. Хорошо организованные подростки в ушанках, вооруженные «калашниковыми» (советское наследие), ловко грабят караваны, добывают ценный лазурит и снабжают гашишем американских солдат на военных базах. После вечеринки те устраивают прицельные обстрелы по окружающим горам, вопиющим, как писал когда-то Бодрийяр, своими очертаниями. Осуществляя эти и другие криминальные или полукриминальные действия со сноровкой взрослых, юные размышляют о прошлом, мечтают о будущем. И тут оказывается, что представления о прошлом у них мифологические и волшебные, а мечты о будущем – сказочные, далеко оторванные от грубой реальности настоящего, в которой, казалось бы, эти мальчишки так ловко ориентируются и промышляют. «Стать шейхом. Жить во дворце с красавицей женой»… Один из главных героев жену себе уже подобрал: это

1. Подробнее об этом см. в рецензии на фильм «Все плохо, кроме смерти» на сайте «ИК», URL: http://kinoart.ru/blogs/zerkalo-2016-vse-plokho-krome-smerti-ya-olga-khepnarova-rezh-tomash-veinreb-petr-kazda

2. Многие зрители, включая профессионалов (и в их числе президент фестиваля «Зеркало» Павел Лунгин), после показа подробно уточняли у режиссера, что из представленного в картине имело место в действительности, а что было разыграно. Иными словами, демонстрировали характерную реакцию на то, что в наше время называется докудрамой.

«Темный зверь», режиссер Фелипе Герреро

девочка, к дедушке которой он приходит свататься. Контаминация полувоенной действительности с наивными детскими грезами напоминает «Иваново детство» знаменитого режиссера, чье имя носит фестиваль «Зеркало». Тем более что в «Земле просвещенных» так же, как и в дебютном полном метре Андрея Тарковского, детству остаются лишь сны.

На реальных событиях, в частности на рассказах, собранных активистами Human Rights Watch и Amnesty International, основан эстетски снятый и не менее изысканно озвученный колумбийский «Темный зверь» Фелипе Герреро. Обошедшийся без единого слова, этот фильм содержит истории трех незнакомых между собой беженок, в чьи деревни пришла война. Ужас воцарившейся аномии[3] вынуждает героинь, оставив все имущество, бежать в город, подальше от родных деревень – мест подразумеваемого геноцида, которые заполнены опасными вооруженными людьми, то ли бандитами, то ли солдатами, от бандитов практически не отличимыми. Бессловесное действие – даже сцена мужского разговора здесь решена через обмен невразумительными репликами, имитирующими осмысленную речь, что подчеркивает концептуальность режиссерского решения, – фиксирует статичная или плавно движущаяся камера в духе позднего Николаса Виндинга Рефна. Редукция речи переводит действие в режим изысканной пантомимы, сочетающей страшное и красивое, чудовищное и привлекательное.

Эти отмеченные призами совершенно различные картины объединяет документальная основа. Все они – реконструкции реальных событий: будь то жизнь масс-киллера («Я, Ольга Гепнарова»), будни рано повзрослевших афганцев («Земля просвещенных»), бегство жертв геноцида, в одночасье лишившихся семей и близких («Темный зверь»).

3. Помимо отказа от речи в «Темном звере» режиссер купирует и изображение насилия. Сцены истребления, разрухи, жестокости остаются за кадром, но перед глазами героинь, напоминая о стоп-кадре условных «капустных полей» в «Бродячих псах» Цай Миньляна.

«Я, Ольга Гепнарова», режиссеры Томас Веинреб, Петр Казда

Во всех случаях авторы работают с материалом подчеркнуто корректно и отстраненно. Веинреб и Казда возятся с архивами, стремясь разгадать загадку таинственной соотечественницы. Герреро изучает документы правозащитников, пытаясь разглядеть в них контуры зияющей травмы женской психики. Де Пюэ с упорством естествоиспытателя-энтузиаста в течение нескольких лет налаживает контакты с аборигенами и американской армией, чтобы незаметно внедриться в их будни.

Во всех трех случаях реконструктивный характер сюжетов приводит к проблеме верификации, для неспециалиста непреодолимой[4]: обычному, неподготовленному зрителю остается лишь поверить авторам, что те ничего не приукрасили и не исказили в угоду художественным задачам. Или просто в силу личных ошибочных представлений. Но еще более любопытно, что этот документализм и эта отстраненность не ослабляют, а усиливают этический потенциал фильмов, их не столько драматический, сколько публицистический характер[5].

Из нейтральных зрителей нас превращают в свидетелей и понятых неблагополучного детства страны «третьего мира». Мы вынуждены ответить себе на вопрос: кто такая Ольга Гепнарова? – а ответ, который даст каждый из нас, неизбежно будет этически окрашен: мы можем или признать ответственность общества за случившееся, или не менее логично спрятаться за клиническую невменяемость (диагноз) героини. Нас принуждают, подчинившись феминистскому пафосу Герреро, согласиться, что мужской мир – это «темный зверь», воплощающий животное, жестокое и агрессивное начало, в то время как человечность олицетворена слабым полом. Попутно разворачивается целый ряд противопоставлений, вовлекающих нас в вереницу имплицитно представленных этических дуальностей: джунгли с их правом сильного противостоят городу, в котором индивидуальная травма

4. Этой коварной ловушки, подстерегающей автора практически любой реконструкции, удачно избегает Бакур Бакурадзе в «Брате Дэяне» при помощи специального внедрения в рассказ нескольких сцен «кино о кино», о чем подробно см. мою статью: Майзель Е. Брат Бакур. – «Искусство кино», 2016, № 5.

5. Ср. также название-клеймо «Темный зверь», персонифицирующее (мужское) насилие как таковое, вырвавшееся на свободу в результате войны (каковая тоже дело мужчин), или амбивалентный заголовок «Земля просвещенных», который, с одной стороны, цитата, а с другой – ярко выраженная ирония.

получает шанс блаженно раствориться в анонимности и целесообразности безучастных социальных институтов. Молчание отдано женщинам, говорящим на языке природы и тела, в то время как речь (а с ней идеология, политика, законы, официоз) возвращена сфере насилия, узурпированной мужчинами и не вызывающей ничего, кроме страха и отвращения. Кроме того, перевод действия в режим пантомимы сам по себе обеспечивает дидактическую позицию, поскольку, как отмечал еще Илья Рутберг, пантомима стремится к обобщению.

Важно и то, что реальность в этих картинах представлена в ее изученном и законченном виде как объект не столько дальнейшего исследования, сколько финального резюме – емкого, глубокого, парадоксального. Но в то же время обвинительного, безапелляционного и невыносимого. Все люди – и герои, и их наблюдатели – всегда так или иначе жертвы этой реальности, даже если остаются полны достоинства и внешней невозмутимости. «История – это кошмар, от которого я пытаюсь проснуться», – заметил однажды Джеймс Джойс устами своего молодого alter ego. Дети-бандиты, нищие беженки, одинокая лесбиянка-психопат – все они глубоко погружены в морок, чье имя не индивидуальный солипсизм, не субъективное переживание, а самое настоящее историческое бытие, от которого безуспешно пытается проснуться каждый из нас. ◆

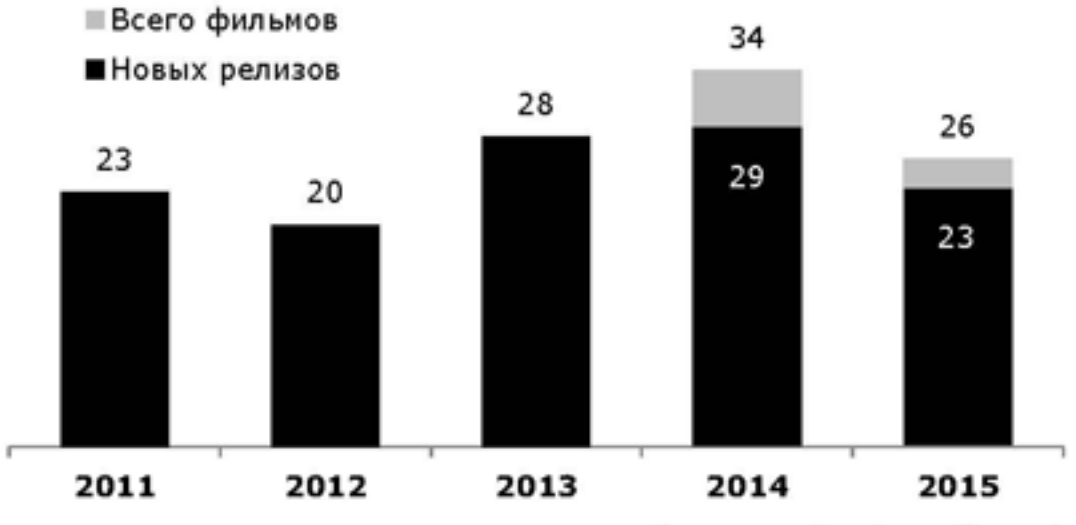
Ксения Леонтьева

ДАЛЕКО ОТ МОСКВЫ

Число региональных релизов в 2015 году снизилось с двадцати девяти до двадцати трех, сократилось и общее количество фильмов, вышедших в прокате (с тридцати четырех до двадцати шести). Однако отдельным лентам удалось выйти за пределы своего региона во всероссийский (хотя и достаточно ограниченный) прокат. Так, около 20 кинотеатров страны демонстрировали фильм «Дети 90-х» (в том числе сеть «Стар Синема»), более 50 кинотеатров – «По небу босиком» (включая «Пять звезд» и «Стар Синема»), 75 – «Дороги» («Синема парк» и «Стар Синема»), а фильм «Решала-2» взяли в прокат 160 кинотеатров; все эти картины попали в статистику отраслевых изданий.

Самым кинематографическим регионом России в этом плане, безусловно, остается Якутия, при этом занимающая второе место Бурятия в 2015 году резко сократила объемы кинопроизводства, что в итоге и повлияло на общие объемы вышедших региональных фильмов. В Якутии в минувшем году было снято 13 картин, в Бурятии – 4, в Башкортостане – 2, в Новосибирской, Красноярской, Амурской, Самарской, Тульской областях и Кабардино-Балкарии – по одной ленте.

Фильмы регионального производства в российском прокате (2011–2015)



Источники: «Невафильм Research».

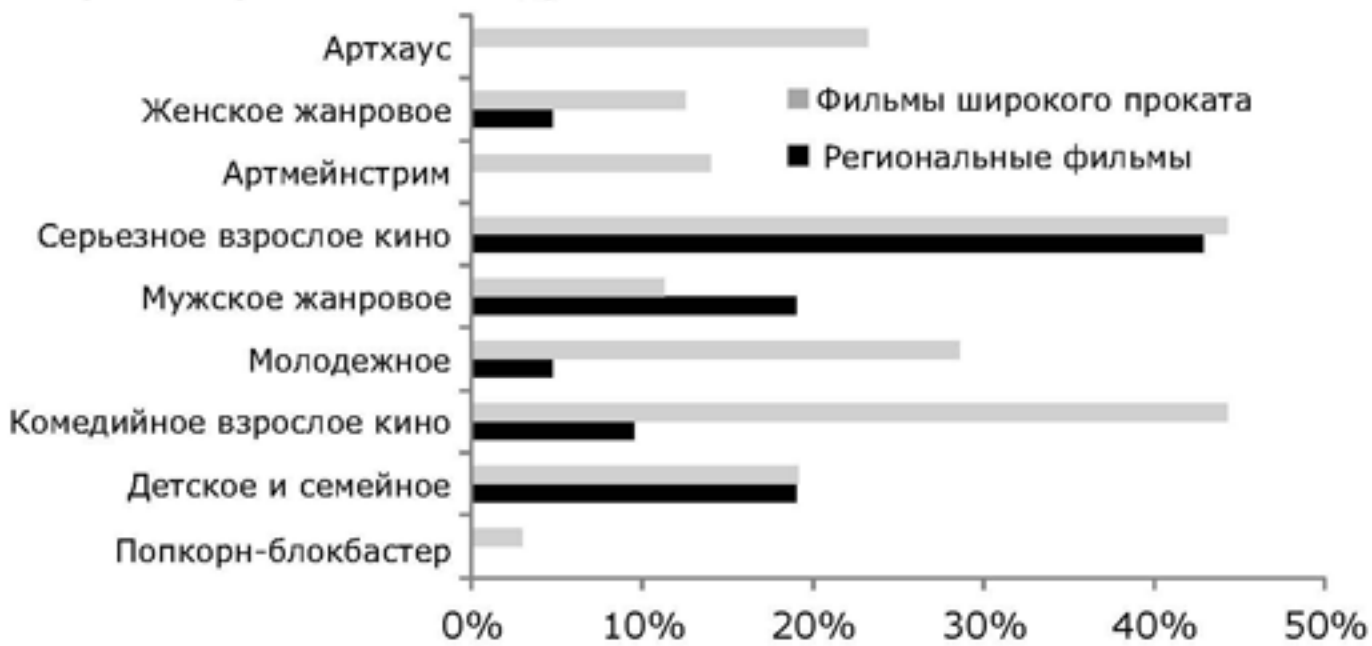
Рассматривая российский кинопрокат с точки зрения представленных на нем жанров[1], мы проанализировали и региональное производство. Региональные кинематографии представлены как драмами, детективами, так и комедийными картинами для взрослой аудитории, на третьем месте здесь мужское жанровое кино. Интересно, что в 2015 году спектр региональных действующих производителей расширился: на экраны вышли детские, документальные фильмы и даже один сериал.

Если сравнить интерес отечественных продюсеров и режиссеров к различным жанрам в региональном и в столичном кино, то в 2015 году можно увидеть близкие значения по доле взрослых и детских фильмов. В то же время в самих регионах вышло гораздо меньше комедий и молодежных картин, хотя это коммерческие жанры, причем недорогие в производстве. При этом доля мужских жанровых картин здесь вдвое выше, чем в целом по стране. Даже в больших областях нет средств на съемку попкорн-блокбастеров, но нет здесь денег и на арт-фильмы.

Прокатные региональные истории – это коммерческие проекты, нацеленные сегодня на взрослую – исключительную мужскую или семейную аудиторию. Тогда как общенациональные отечественные фильмы – это еще и коммерческие молодежные жанры, и артхаус или артмейнстрим, выходящие за счет поддержки Минкульта из федерального бюджета.

Отметим, что закрытость данных ЕАИС, недоступных для широкой аудитории и исследователей, создает сложности в анализе статистики сборов и посещаемости региональных проектов. Этот сегмент рынка в меньшей степени освещается частными компаниями, изучающими рынок кинопроката в России. По данным, которые удалось получить Невафильм Research непосредственно от кинотеатров[2], в 2015 году фильмы регионального производства собрали 264 тысячи зрителей и почти 59 миллионов рублей – результат, почти в три раза превосходящий прошлогодний. Во многом этого удалось добиться благодаря

Доли жанров российских фильмов регионального производства и широкого проката в 2015 году



Источники: «Невафильм Research», Cinemaplex.

1. Классификация региональных фильмов – Александр Дьяков, Cinemaplex.ru

2. Информацию предоставили: «People's Cinema» (Улан-Удэ), RGB Cinema (Улан-Удэ), «Азбука кино» (Тюмень), «Айви Синема» (Санкт-Петербург), «Айыллаан» (Чурапча), «Гигант» (Хабаровск), «Дархан» (Сунтар), «Еврозона» (Улан-Удэ), «Лена» (Якутск), «Мир кино» (Амурская обл.), «Победа» (Новосибирск), «Пять звезд» (Волгоград, Самара, Пенза, Москва), «Россия» (Гусиноозерск), CinemaPark (Селенгинск), «Синема парк» (Воронеж, Уфа, Красноярск, Челябинск, Тюмень, Вологда, Санкт-Петербург, Москва), «Синема центр» (Якутск), «Слава» (Омск), «Сокол» (Оренбург), «Стар Синема» (Альметьевск, Сочи), «Темп» (Кяхта), «Художественный» (Самара), «Центральный» (Якутск), «Шахтер» (Сангар), «Эпицентр» (Красноярск), «Юннон» (Нюрба), Якутская республиканская киносеть.

Результаты фильмов регионального производства в российском прокате (2011–2015)

Год	Посещаемость (тыс.)	Кассовые сборы (млн руб.)
2011	70,4	12,2
2012	55,0	10,6
2013	131,8	27,1
2014	96,5	19,5
2015	263,8	58,7

Источники: «Кинобизнес сегодня», «Бюллетень кинопрокатчика», ЕАИС (2014), «Невафильм Research».

прорыву отдельных лент в общероссийский прокат, которые и вошли в тройку лидеров среди фильмов регионального производства.

Если взглянуть на долю посмотревших эти фильмы жителей городов, где они были показаны (без учета посещений в Москве и Петербурге и числа жителей столиц), то две региональные картины 2015 года приблизились к фильмам-событиям местного масштаба: в Якутии «Муммуттар» («Заблудившиеся») собрал 4,4 процента жителей республики, «Сибэкки» – 3,4 процента, а еще три якутских фильма посмотрели от одного до трех процентов жителей: «Уон Биэс Кун» («15 дней») – 1,7 процента, «Чысхаан» – 1,4, «Маннайгы таптал» («Первая любовь») – 1 процент. Это подтверждает звание Республики Саха (Якутия) как самого кинематографически развитого региона России, где не только активнее всего снимают фильмы, но и по-настоящему любят свое кино, обеспечивая его самоокупаемость и возобновление производства. К сожалению, результаты других региональных картин на местном рынке не столь впечатляющие.

В целом же региональные фильмы пока составляют незначительную долю российского рынка. Если добавить их результаты в прокате к анализу по странам производства, то отечественные картины не слишком поднимаются в рейтинге.

В связи с кризисом независимой дистрибуции на рынке сократилось число релизов; освободившееся экранное время пытаются заполнить представители мейджоров, выпуская больше фильмов и более широкими тиражами, однако достичь разнообразия уровня 2012–2014 годов в прокате им пока не удалось. Посещение отечественных картин с учетом регионального кино составило в 2015 году 17,5 процента, а доля кассовых сборов – 16,2 процента.

На фоне падения числа зарубежных картин в прокате количество отечественных лент растет, хотя их посещаемость в абсолютном и относительном выражении падает. При этом попытки продюсеров

выпускать свои работы самостоятельно, без помощи опытных прокатных компаний, как правило, не увенчиваются успехом, если только речь не идет о фильмах региональных: имея поклонников на своих территориях, они прокатываются весьма успешно. В 2015 году четыре так называемых местных фильма вышли на общенациональный уровень, в том числе в федеральных киносетях, что существенно увеличило их сборы.

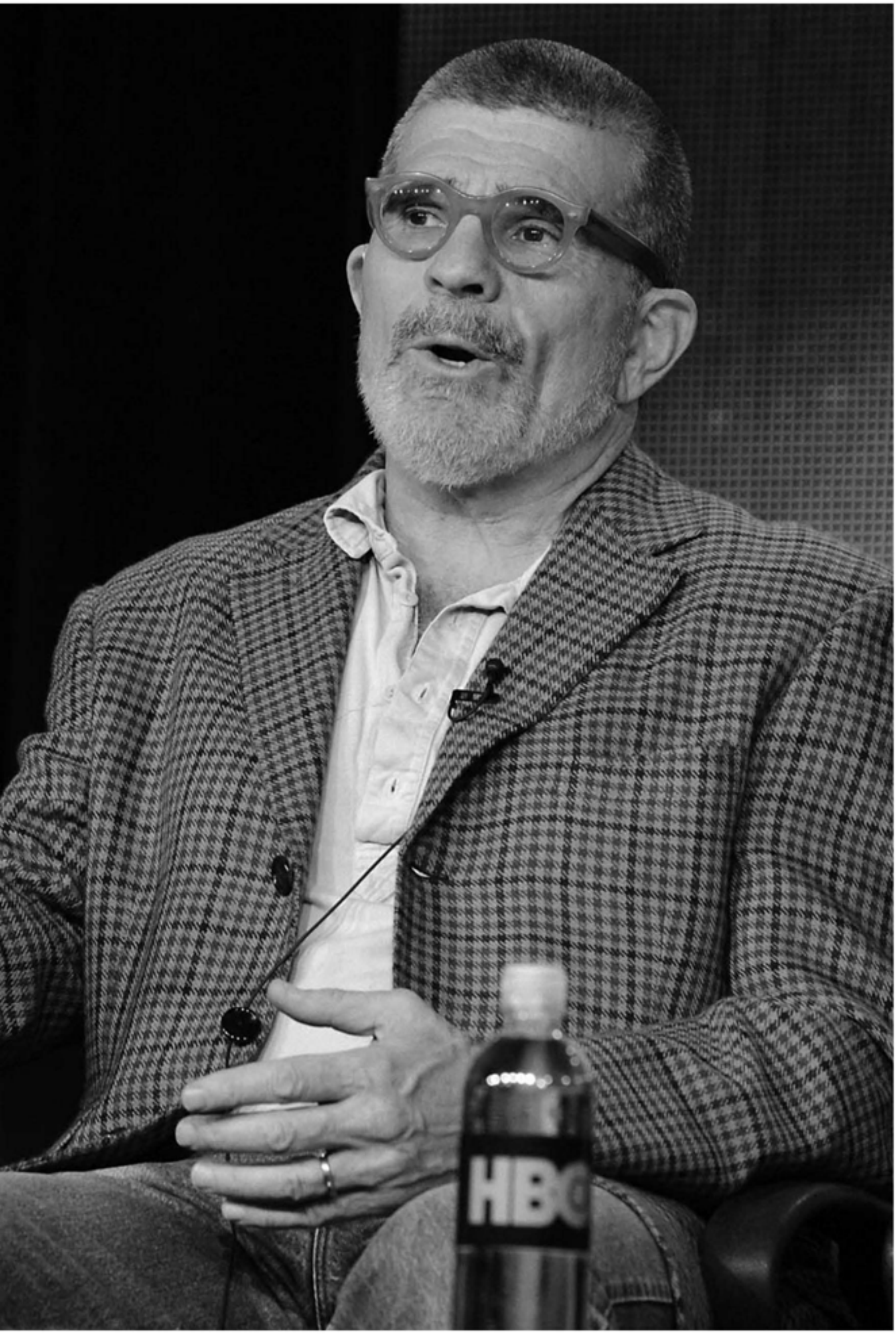
В минувшем году вновь расширилось число региональных производителей (первые местные картины вышли в прокат в Амурской, Самарской и Тульской областях, в Кабардино-Балкарии), серьезно просели объемы производства во второй наиболее кинематографической республике – Бурятии, что отрицательно сказалось на общих объемах регионального производства. Зато в минувшем и в этом году местные продюсеры и режиссеры задумались об участии в конкурсах на господдержку со стороны Министерства культуры и Фонда кино, а значит, их бюджеты и объемы производства могут существенно вырасти.

Региональные продюсеры расширили свой репертуар, шагнув в сферу креативного контента (в кинотеатрах вышли сериалы и документальные фильмы), а также выпустили первые детские картины, продемонстрировав оперативность реакции. Как и весь рынок в целом, они ринулись удовлетворять нарастающую потребность аудитории в семейных киносеансах, где пока преимущество остается за зарубежными производителями.

Столичные же продюсеры в 2015 году заострили свое внимание на фильмах о войне (в связи с 70-летним юбилеем Победы в Великой Отечественной), но ни их результаты в прокате, ни экранное воплощение (по мнению экспертов сайта cinemaplex.ru) не дотянули до уровня попкорн-блокбастеров, хотя они и стали довольно успешными фильмами категории «серьезное взрослое кино».

Таким образом, на экранах сокращается выбор молодежных фильмов и артмейнстрима, но растут их тиражи и, значит, доступность в большем числе городов. Тогда как артхаус, что неожиданно, несмотря на кризис независимого кино, уверенно удерживает свои позиции как по числу фильмов, так и по посещаемости – именно благодаря лояльной аудитории. Любопытно, что этот тип любимых российскими режиссерами фильмов до сих пор являлся главным направлением экспорта отечественных картин в другие страны.

В российском прокате повысился уровень блокбастеризации, но причины не до конца ясны: это следствие изменений в структуре самого спроса (со стороны зрителей) или следствие предложения российских мейджоров из-за их давления в вопросах росписи картин в кинотеатрах? Анализу проблематики мешают очередные проблемы отраслевой статистики, связанные с упадком понятия «прокатная копия» и недоступностью более развернутых данных из общенациональной базы ЕАИС о числе киносеансов. ◆


HBO

Дэвид Мамет

ОБЯЗАНЫ ЛИ МЫ ПРОЩАТЬ ДРУГ ДРУГА?

Американский драматург, писатель и сценарист Дэвид Мамет, обладатель Пулитцеровской премии, режиссер фильмов «Испанский узник», «Мальчишка Уинслоу» («Приговор»), «Спартанец», дважды номинант на премию «Оскар» за лучший сценарий, в последнее время нечасто дает интервью или говорит публично. 26 апреля в Нью-Йорке он выступил в центре Sheen. Событие было приурочено к премьере его пьесы «Анархист», не в первый раз появляющейся на нью-йоркской сцене. В новом спектакле режиссера Марджи-Льюис Райан одну из ролей – пьеса написана для двух актрис – играет жена Мамета Ребекка Пиджен.

В нашей постановке, как и в пьесе, главное – это тема прощения. Две женщины. Одна совершила ужасное преступление, отбывает пожизненное заключение в тюрьме и хочет, чтобы ее выпустили. Говорит, что нашла Бога. Согласно ее досье жизнь в тюрьме она посвятила благим делам. Ее тюремный надзиратель или офицер по условно-досрочному освобождению, точно не ясно кто, должна выяснить, возможно ли выпустить ее на свободу. В этом пьеса. Заключенная говорит: «Я нашла Бога, а Бог нашел меня». Тюремщица отвечает: «Если ты искупила свою вину, пожалуйста, докажи это, чтобы я могла тебя освободить».

Я буду говорить на тему веры и прощения в театре, и, как я считаю, они связаны между собой. Вопрос в том, что такое вера. Вера (faith) отличается от полагания и доверия (trust). Полагаю, что молодожены поругаются, она сбежит домой к маме, но в какой-то момент они помирятся. Полагаю, что команда «Чикаго Кабс» проиграет в этом августе. Все это сильно отличается от уверенности и убеждений (belief), которые, как я это вижу, в современном понимании, как правило,

←
Дэвид Мамет

пропозициональны. Я убежден, провозглашаю, что мой спаситель живет. Я убежден в воскрешении, в глобальном потеплении, в социальной справедливости. Обычно мы не пересказываем нашу веру самим себе и другим, но повторяем наши убеждения другим, говоря: «Под этим я готов подписаться».

Беспокойство многих из тех, кто разубежден или мучим своей неспособностью, что называется, поверить в Бога (быть уверенным в Его существовании), исходит из неспособности принять теологические предположения. Бог: благ, всемогущ, мстителен, милосерден и так далее. Каждое из определений может быть отброшено – или вся совокупность может быть постигнута только целиком. Тогда человеку остается сказать: «Так как я отбросил одно определение или так как я не постиг всю совокупность целиком, значит, я не верю в Бога».

Но мы замечаем, что отрицание Божественного само по себе условно. То есть я, ты, он или она говорим, что не можем быть уверены в существовании Бога, так как Бог, провозглашающий свою «благость», возможно, «допустил зло», которое мы видим каждый день. Получается, человек верит не в Бога, а в предлагаемые внешние его атрибуты. Как Бог мог… в которого, кстати, я не верю, допустить Холокост? Очевидно, что этого он допустить не мог. Таким образом, Бога, в которого я по-прежнему не верю, очевидно, не существует. Аргумент, конечно, любопытным образом сам себя опровергает: если человек действительно убежден в своем чувстве знания, что Бога не существует, почему его или ее тревожит присутствие зла? Отнесем это на злоупотребление служебным положением со стороны Бога, которого таким образом не опровергают, а ругают за небожественное поведение.

Так что «убеждение», как любое другое слово, испорчено. Люди объявляют свою уверенность в кандидатах, социальных программах, образовании, частной инициативе, а слова «уверенность» и «убежденность» используют, чтобы подкрепить отсутствие веры. Потому что, если у человека действительно есть вера во Всевышнего, как и в проигрыш «Чикаго Кабс», тогда не нужно заявлять об этом. Никто не выражает своей убежденности в том, что предмет, выброшенный из окна, упадет на землю. Убежденность, таким образом, на каком-то уровне сплетена с метафизикой. Вера и ее выражения охраняются более строго. В современной западной культуре, традиционно письменной, они случаются реже и по своей сути иррациональны.

Наши предварительно проверенные убеждения и возражения обычно связаны с действиями, источник которых – преданность. В современном мире это преданность не исторически признанным объектам – вере, Богу, религии, культу, – а новому божеству под названием «человеческий разум». Любопытно, как сильно мы убеждены в человеческом благоразумии, в то время как почти каждую минуту каждого дня ведем себя неразумно. Снова и снова выбираем себе в спутники жизни неподходящую пару; голосуем все за тех же коррумпированных,

наглых политиков, лишь меняющих костюмы; покупаем одну и ту же вредную еду; уезжаем с бензоколонки, не заплатив за бензин; доводим себя и свою семью до отчаяния. А все же уверенно держимся за идею превосходства разума. Мы уверены в нашем собственном благоразумии и в речах тех, кто хочет польстить нам. По схожему призыву отдаем им наши деньги, наше время, наши голоса, наши сердца, нашу свободу, наши жизни – выбрать есть из чего. Призыв к убежденности и разуму идет в обход рационального понимания причинно-следственной связи.

Мы трепещем, когда из шляпы появляется кролик, когда политики говорят, что за каждый доллар, взятый в виде налога, они вернут полтора в качестве компенсации. Откуда возьмутся лишние пятьдесят центов? Их не существует. Обмен идет не на деньги, а на убеждение, которое не поддается физическому измерению. Будь уверен, что я сделаю то-то и то-то. И ты уверен, вне зависимости от результата. Остается развивать свое убеждение в том, что магия существует.

Как насчет веры? Можно иметь веру в Бога – что это будет означать? Это ведь не значит, что все будет получаться, как мы того хотим, что мы получим алую ленточку. Это не вера, а сделка, попытка обменять клятву верности на алую ленточку, здоровье, успех и так далее. Означает ли вера, что – получим мы то, что хотим или нет, – в конечном счете все будет хорошо? Снова нет. Сразу возникают два вопроса, самый важный из которых: откуда я знаю, что такое хорошо? Хорошо для кого? Для меня? Нет, обычно лично для меня все складывается не лучшим образом. Тогда для кого? Для человечества? Что это значит? Страдания некоторых каким-то образом принесут добро другим? Опять же откуда нам знать? И такая предполагаемая вера, что все в конце концов будет хорошо, вовсе не вера, а, скажем, альтруизм или смирение (в чем нет ничего плохого). Однако вера – не сделка, а принятие. Причем не того, что все хорошо сложится лично для меня или что все будет абстрактно «хорошо», но того, что все – в руках Божьих, а пути Господни неисповедимы.

Раввин говорит, что жизнь – это узкий мост, и самое главное – не бояться. А еще говорят, что все в руках Бога, кроме страха Божьего. Нас приглашают иметь веру в Бога, которая отличается от доверия и убеждений. Хорошо, следующий вопрос легкий. Что такое Бог? Бог – это тайна, недоступная никакому пониманию. Бог добр? Зависит от того, что мы понимаем под словом «добро». Означает ли это, что я получу свою алую ленточку или что в Африке прекратится голод? Используя разум, могу сказать, что это было бы хорошо, но трудно разубедить себя в том, что я знаю лучше Бога.

Как я могу знать лучше Бога? Я не знаю, что Он такое, кроме того, что Бог – тайна. Скорее лишь имя тайны, недоступной нашему пониманию. Если у нас есть вера, что все в руках Божьих, если мы видим, как вокруг нас и с нами происходят ужасные трагедии, осознавая это,

мы можем, если оставим рассудок на минуту, почувствовать бесконечность Бога.

Хасидизм появился в конце XVIII века как ветвь иудаизма, его приверженцы проповедовали непосредственную связь с Божественным. В этом они шли от Христа, который сказал, что это не далеко, не по ту сторону, не на небесах, что прямо здесь и прямо сейчас можно иметь непосредственную связь с Богом. Бог, согласно хасидам, тайна, которая страдает. Бог страдает вместе с нами, что выражено в тайне Христа.

Хасиды далее говорят, что нам предлагается эта непосредственная связь с Богом не только через участие, но и удивительным образом через смягчение Божьих страданий. Каким образом? Разделяя их. Через изучение, молитву, праведные поступки.

Если все в руках небес, кроме страха небес. Получается, что в этом единственный стоящий дар Божественному. Оно не требует убийства и принесения в жертву животных. Оно их создало. Единственное, что неподвластно Божественному, – человеческий дух. И первое, что сделал человек, когда ему даровалась человечность, – согрешил. Мы можем восстановить Божественное, говорят хасиды, через праведность. Можно ли это доказать? Не совсем. Мы хотим быть уверенными, но нельзя заставить себя быть уверенным. Мы не *убеждены*, например, что огонь обжигает, – мы это *знаем*. Можно ли быть уверенным, что Бог страдает? Можно принять это, так же как мы принимаем пари Паскаля[1].

Если Бог существует, молитва может оказаться хорошей идеей. Если нет, чего она мне будет стоить? Так страдает ли Бог? Опять же мы можем принять эту идею так же, как принимаем другие ритуалы – запрещения или соблюдения. Например, связанные с тем, что позволено употреблять в пищу, а что нет – кашрут, пост и так далее. Мы принимаем их. Но понимаем ли? Вообще-то, нет. Рациональных объяснений в итоге не хватает. Нам предписано так делать, и в иудейской традиции есть отдельная категория заповедей – предписывается делать что-то, но не объясняется почему. Нам просто говорят: «Давай делай».

Но ритуальные действия облегчают и помогают почувствовать близость Божественного. И на самом деле мы совершаем их постоянно. Принимаем участие в разнообразных праздниках. По-разному одеваемся для вечеринки или для собеседования. Носим военную форму или надеваем свадебное платье не из-за уверенности в существовании неких сил, а из уважения к самому действию. Помогает ли это нашим убеждениям? Нет, это акт принятия обязательств. Если перефразировать Фрейда, наши действия независимо от убеждений могут менять их. Гораздо успешнее, чем убеждения могут менять действия.

Третья книга Ветхого Завета определяет ритуальную одежду, здания, утварь, поведение, и главное среди прочего – жертвоприношения, связанные с кровью. И в Ветхом, и в Новом Завете со всеми подробностями имеется дело с очищающей и очерняющей природой крови (например, кровь Христа или агнца). Традиция и магия крови

1. Пари Паскаля – предложенный математиком и философом Блезом Паскалем аргумент для демонстрации рациональности религиозной веры. – *Прим. переводчика.*

прослеживается также в двухтысячелетнем предубеждении против евреев. Почему кровь? Хасидский раввин говорит: «Причина ритуальных жертвоприношений в том, что люди хотят видеть кровь». Богу не нужно видеть кровь, Он ее создал. Люди хотят видеть кровь.

Обратим внимание на две составляющие. Первая – это ритуал обрезания, на котором отец ребенка по традиции падает в обморок. Я знаю, потому что это случалось и со мной. Вторая – это распятие. Оба ритуала – попытки сделать приемлемыми ритуальное убийство и желание видеть кровь. При этом мы говорим: «Больше я такого делать не стану».

Через жертвоприношение, возможно, проигрывается, а возможно, смягчается человеческая порочность. Рационализм XX века, однако, избавляется от ритуальных жертв и заменяет их повторением. Через так называемые зрелища постоянно воспроизводится стремление к крови, использованное не во благо. Мы называем это терроризмом, садомазохизмом, романами с изнасилованиями, фильмами с убийствами. Но само воспроизведение ничего не доказывает, потому что его надо постоянно повторять. Катарсиса нет. Оно не завершено, а всего лишь пробуждает жажду крови.

Знаете, что такое обрезание? Когда еврейскому мальчику исполняется восемь дней, его крайнюю плоть отрезают и выбрасывают. Многие, включая евреев, осуждают этот обряд как нечто варварское. Но он работает лучше, чем убийство ребенка, когда он плачет... Может быть.

Распятие и обрезание окончательны – ведь нечто основополагающее шокирующим образом было изменено. Из чего можно получить и опыт трансформации, и урок.

Основа настоящей веры – признание. Можно сказать, базовое признание – это признание греха, а базовый грех – первородный. Я много лет думал о первородном грехе и понимаю его так: мы все рождаемся несовершенными. Причина в потрясающем механизме приспособления, как скажем, длинная шея у жирафа (и кстати, ничем не лучше). Он в итоге нас погубит, как любой подобный механизм.

Наша рациональность дарит нам бесконечную печаль. Мы можем признаться, покаяться через первородный грех, через допущение личных грехов, через зов о помощи, и только в том случае, когда достигнем дна: «Я всего лишь человек, такова моя природа. Господи, помоги мне». Мы можем признать, что достигли низшей точки, не в состоянии ничего контролировать. Признать, что есть нечто, управляющее миром. Оно больше, чем мы сами, наш разум и наши желания. И это нечто – тайна.

На исповеди мы можем быть наделены пониманием, что Бог страдает с нами, что к Нему можно обратиться. Где же исповедаться, или, другими словами, смиренно отметить союз с Божественным? Если мы идем в церковь или синагогу, то надеваем накрахмаленный воротничок и жалуемся супруге: «Из-за тебя мы опоздаем!» Жертвуем своим

временем, удобством и, можно сказать, душевным спокойствием. Наша напыщенность, препирательства с женой, когда мы собираемся посетить религиозное мероприятие, показывают, как мы слишком восприимчивы и взволнованны, сами не зная почему.

А вот почему. Мы собираемся принести жертву – не кровавую, но уж точно своего времени и, возможно, своего высокомерия и эгоизма. Сознательное принесение времени в жертву не страхует нас от случайных расстройств – мы не нервничаем, когда идем на бейсбол. В кино все приходят вовремя, но большинство опаздывает в церковь. И в театр.

Почему? Можно заключить, что театр – это религиозное действо. Мы жертвуем своим временем, как в былые времена, отдаем свои полсребреника. Видим, как проигрывается религиозный обряд. Это выживание. Актеры и зрители участвуют в обряде. Они в ритуальной одежде, свет гаснет, обе стороны участвуют в ритуале празднования и признания человеческого несовершенства.

Зрители неосознанно чувствуют эту связь между церковью и театром. Каким образом? Они опаздывают, спорят, когда нужно выходить из дому, спорят, у кого билеты, потом теряют их, снова находят, взволнованными занимают свои места. Мы не ведем себя так, когда идем на хоккей. Зрители приходят в театр, потому что хотят, чтобы их коснулась тайна. Она в том, что мы представляемся себе добрыми и мудрыми и в то же время разрушаем друг друга и самих себя.

Коммерчески эти идеи используются в боевиках, эксплуатационных фильмах, порнографии, выдаваемой сегодня за романтику. На такое люди не опаздывают, не приходят взволнованными. Оно нас развлекает, но не трогает. В этом нет страха Божьего, иными словами, нет вдохновения. Попытку приблизиться к Божественному превращают в оргию. Раввин сказал, что все грехи – грехи золотого тельца. Нам говорят делать «А», но мы немного волнуемся и отвечаем, что будем делать «Б». Нам говорят, что Моисей пойдет на гору, будет разговаривать с Богом. Ты уже слышишь их голоса, они вернутся через полтора часа… ой, уже прошел час и сорок минут, давайте поклоняться дьяволу.

Театр стоит между религией и развлечением. Он колеблется туда-сюда и в большинстве случаев обращается в сторону первого. Мы осознаем, что герой пьесы там, на сцене, – это мы. Пьеса может быть настроена под нашу самооценку. «Делай хорошо и не делай плохо. Видишь, как у плохого все закончилось плохо, а у хорошего – хорошо?» Мы киваем: «Да, я понимаю, нужно поступать так же».

Но мы забываем пьесу, как только покидаем театр. Знаем, что за этим последует урок. Мы ничему не научились – и не должны были. Мы шли, чтобы соединиться с частью своей души. Не получилось, ну что ж, пожалуй, возьмем, что сможем, и будем говорить о чудесных костюмах.

Кроме того, пьеса может проповедовать, говорить: «Боже, ты что не знаешь, как ты плох? Все ты знаешь. Белые, черные, израильтяне,

капиталисты, коммунисты, американцы… следите за новостями». Мы наслаждаемся самобичеванием, потому что уже заставили себя прийти, пожертвовали своим временем и заплатили деньги. Кто-нибудь был на плохой проповеди? Ну да, уходишь и поздравляешь себя, что высидел все это. Имеешь право.

И, наконец, возможно другое: пьеса может приблизиться к тайне, которая в том, что мы обычно стремимся к добру, а совершаем зло, что вынуждены выносить себя, Божественное, тот факт, что Бог страдает, что герой пытается поступить хорошо, ему мешают, а в конце пьесы он осознает, что согрешил. Такое знание, очищенное от всякого высокомерия, и называется трагедией. До такой степени, что пьеса логична – не просит нас игнорировать и закрывать на что-то глаза, а, скорее, просит сидеть и внимательно смотреть, – пока нечто не нарушит доводов разума. До такой степени, что мы едины с пьесой и с ее героем. А в финале мы отрезвлены и посрамлены со своим удивлением и шоком, потому что скажем: «Погоди-ка минуту, ты же поступил хорошо. Не знаю, как еще можно было поступить во второй, третьей, четвертой, пятой и шестой сценах. Но в конце пьесы все это привело к твоему краху!» Что же можно понять из трагедии? Что прощение существует. Провозгласить прощение – один из способов справиться с гневом и обидой.

Обязаны ли мы прощать друг друга? Забавно, но раввин говорит, что нет. Он говорит, мы должны обращаться друг с другом разумно и справедливо. И преодолевать гнев. Если наши обидчики просят прощения, мы можем его дать или нет, смотря, насколько мы этим тронуты. Есть несколько уровней прощения. Первый – человек в состоянии слышать имя обидчика. Второй – может находиться с ним в одной комнате. Следующий – провести вечер. Затем вести с ним дела. И наконец, полное восстановление отношений. Прощение невозможно без раскаяния и восстановления.

Божье прощение – это нечто другое. Оно невозможно без полного покаяния. Что есть самая сильная экзистенциальная боль. А за ней – настоящая жертва. Жертва в том, чтобы забыть свое эго в благоговении перед тайной. И именно поэтому мы опаздываем в театр. ◆

© David Mamet, 2016

Перевод с английского и публикация Анны Закревской

«Испанский узник», режиссер Дэвид Мамет

«Грань», режиссер Ли Тамахори, автор сценария Дэвид Мамет

«Жизнь за кадром», режиссер Дэвид Мамет

«Мальчишка Уинслоу», режиссер Дэвид Мамет

«Неприкасаемые», режиссер Брайан Де Пальма, автор сценария Дэвид Мамет

«Дом игр», режиссер Дэвид Мамет

Татьяна Богатырева

ГОВОРИ

Кинороман

ЧАСТЬ I

ПРИНЦИП МАХА. Принцип Маха – утверждение, согласно которому инертные свойства каждого физического тела определяются всеми остальными физическими телами во Вселенной.
Инертность – свойство тел препятствовать изменению характера своего движения (скорости). Инертность тела проявляется, в частности, в том, что оно сохраняет свое движение при отсутствии действующих сил.
В настоящее время однозначно не ясно, справедлив или нет принцип Маха. Также проблематичной является разработка методологии эксперимента либо косвенной методики, подтверждающей или опровергающей принцип Маха.

1

ou – нет

Игорь

Помню жаркое лето. У деда в доме. Наша фамильная дача. Сосны, хвоя на жухлой траве, все такое сухое: поднеси спичку – и мир вспыхнет.

Женя наступал босыми ступнями на рыжие иголки, на пыль. Я шел следом, хотел, как он, босиком тоже. Все время ойкал. «Не позорься», – сказал мне Женя. И я надел кеды. Он трогал пальцами кору; окаменелая кожа гиганта-старика; на пальцах оставалась липкая смола; они слипались, и на них тоже оседала пыль. Мы лежали на спинах, и он так долго смотрел на небо, что – иногда я так правда думаю – именно тогда с ним что-то случилось. Чужое, непонятное. Может, его грудная клетка распахнулась и души этих молчащих сосен вошли в него и остались там расти. Женя молчал. А мне стало страшно.

Мы пришли. «Сейчас забьем куру», – сказал дед.

←
Анна Белоусова. Офорт

Женя кивнул: само собой, ничего особенного. И пошел за дедом.

Родители были в городе. Если бы они приехали, они бы не разрешили нам смотреть, этого бы не было, обошлось. Но они были в городе. Я не хотел видеть. И не хотел быть трусом, зажатый между желанием всюду следовать за Женей и потребностью забиться в самый дальний угол нашего с ним чердака, лишь бы не смотреть, как они с дедом направляются в курятник.

Ладони вспотели. Они потели почти постоянно, когда я боялся; от этого у меня на пальцах были водянистые плотные шарики – «бородавки», как говорил Женя, ничего страшного, это пройдет, говорила мама, мама врач, она знала.

И я поплелся за ними, жаркая глухая пустота пульсировала в ушах, в голове кто-то ухал. Дед кряхтел, когда наклонялся: артрит. Одной рукой он придавил, прижимая крылья, курицу к доске на траве, второй занес небольшой топорик. Жаркая пустота заполнила меня полностью, дошла до ног, они стали ватными, и я зажмурился.

Когда я открыл глаза, все плыло. Женя сидел на корточках возле чего-то маленького, похожего на бежевый теннисный мячик. Куриная голова смотрела на Женю янтарным глазом, открывался и закрывался клюв. Женя протянул руку и дотронулся до клюва пальцем.

Я описался, мне стыдно, мне тогда было уже девять лет. Ждал, когда он начнет смеяться. Но то, что он сделал, было гораздо хуже: он не смеялся. Он смотрел сквозь меня и не видел, потому что он смотрел на что-то другое, что-то, что существует только для него, и хода туда мне явно нет.

Это потом я буду думать, как это все по-идиотски просто и несправедливо: или ты принимаешь участие в том, что тебе не хочется делать, или ты будешь просто пустым местом, ничем. Что так во всем, и никому не важно, к чему могут привести твои действия, или – что еще хуже – к чему в конце концов приводит бездействие. Потом. А тогда мне было просто неуютно – так, как будто я лишний здесь, никому не брат, никому не внук и не сын.

А еще я помню, как Женя впервые (кажется) открыл для себя чудесный мир чужих эмоций, выяснил опытным путем, что на них можно влиять в зависимости от того, что ты хочешь перед собой увидеть. Мать тогда взяла нас с собой в банк. После работы она зашла за нами на продленку, а потом мы пошли в отделение банка; часов шесть вечера, конец рабочего дня, была большая живая очередь, потому что в терминале с номерками закончилась бумага.

Женя приметил мальчика сразу. Он стоял через троих людей от нас, его мать с тяжелыми сумками сидела на скамье. Было душно, и мальчик был весь потный, у него уже явно было ожирение, тут не свалишь на крупную кость. Женя смотрел на мальчика в упор, в спину, пока тот не оторвался от своей приставки, не обернулся и не

встретился взглядом с ним. С хорошо мне знакомым ничего не выражающим взглядом.

Мальчишка отвернулся. Потом посмотрел через плечо. Женя изучал его, как изучал отрубленную голову курицы, так же, как изучал игрушки – свои и мои тоже, ему было без разницы, он разбирал по частям машинки, расковыривал картонные башенки макетов миниатюрных домов – чтобы просто посмотреть, что внутри, и тут же потерять к этому всякий интерес.

Мальчику становилось все неспокойнее. Женя смотрел и смотрел на него, пока тот не побежал к матери. Та его, кажется, отругала, я не помню. Я помню только, что начал понимать, что рядом со мной находится нечто, что видит то, что не видно мне. Что это скорее страшно, чем плохо или хорошо. Что я, маленький Игорь, любимец мамы, очень много времени должен проводить наедине с тем, кто в одиннадцать лет любит пугать толстых мальчиков и трогать пальцами отрубленные головы животных. Я тогда этого не ценил, его не ценил, я только вдруг осознал, что Женя поймет – скоро, скорее всего, скоро, – что рядом с ним живой брат, брат, которому тоже можно сделать больно.

О том, как это работает. Человек не может постоянно испытывать страх и боль. На самом деле боль длится секунд всего семь или восемь, а после наш воспаленный мозг или то, что называют душой, попадает в воронку, накручивает и изучает, смотрит и смотрит на повторе, перепроживает вновь. И тогда эта несколькосекундная боль уже может длиться годами, ее фантом, отголосок, помноженный на все, что мы знаем или будем знать.

Но постоянный дискомфорт рано или поздно перерастает в норму, мы защищаем себя, самоубеждаясь в том, что боль – это кайф, а смерть – это жизнь… Или еще что-то в том же роде. По законам всех книг серии «Психология за час» я должен был сломаться, и быстро. Возненавидеть брата до белого шума в ушах, а если на это не хватит смелости, то преклоняться ему подобострастно и раболепски до тех пор, пока это не станет страшнее возможной изначально ненависти.

Я слабак. Я люблю самые легкие пути, и поэтому я выбрал второе.

Я люблю брата настолько, что не могу об этом говорить. Потому что не желаю делиться с миром своей любовью, не стоит упоминать имя Бога всуе – вы вообще заслуживаете ли это знать? Это еще приведет к своим конфликтам, внутренним и внешним, но потом, а сейчас нам девять и одиннадцать лет, и я заперт в комнате с монстром, и поэтому мне очень страшно засыпать. Я еще совсем не ценю то, что ночью могу смотреть на него в упор, рассматривать его и мне ничего за это не будет; сейчас мне просто страшно оставаться с Женей наедине, и я только и делаю, что нахожусь с ним один на один, что бы ни происходило и куда бы мы ни шли. Женя и его хвост, Женя и его тень.

А вот мама Женю не любит. Однажды, когда дома были друзья отца и взрослые пили вино на кухне и смеялись своим шуткам в мире, куда детям вход заказан, мама посадила его на стул в комнате – он что-то сделал, я не помню, что именно, но отец точно был зол, сказал, что Женя наказан и к взрослым не пойдет. Мама взяла его за руку и отвела в нашу комнату. Она посадила его на стул. Сказала, что ему следует подумать о своем поведении. (Что он сделал? Опять кидался камнями в котов во дворе или до котов он додумался уже позже?) Посадила на стул. А мне велела идти с ней на кухню, потому что папа сказал, что Женя наказан, а я не отлипаю от него никогда, и ей это, кстати, тоже не нравится совсем. Женин вечер – подумать о своем поведении, а не играть с братом.

Хотя какие уж тут игры.

И я сидел со взрослыми, когда надоело – незаметно выскользнул в коридор. Уже было темно, вечер уже почти совсем перешел в ночь, а они все сидели.

И Женя сидел. В комнате, на стуле, в расслабленной позе, с чуть сгорбленной спиной – помню как сейчас, все помню: как он даже не поменял позы с момента, когда мама посадила его на этот стул. Он улыбался. Маленький мальчик сидит на стуле посреди темной комнаты, сидит в позе, которую сохраняет вот уже несколько часов, улыбается своим мыслям и ни на что не реагирует.

Не зная, куда себя деть, понимая, что родители все еще заняты, что родители совсем о нас забыли, я стоял дурак дураком и смотрел на стул. На его резные деревянные ножки. А брат смотрел на меня и улыбался. Что делать – идти сказать родителям, что нам с ним уже давно пора спать? Что Женя там так и сидит? Ничего в итоге не сделал трусливый нерешительный Игорь, Игорь, который писается в штаны, когда видит, как забивают животных. Все, на что меня хватило – и то через какое-то очень даже продолжительное время, – переодеться в пижаму, почистить зубы и лечь на свою кровать, накрывшись одеялом с головой, лишь бы не видеть, как он сидит на стуле, как улыбается своей совсем нелицеприятной улыбкой, улыбкой, которая из любого сделает чудовище, не только из маленького мальчика.

В конце концов я задремал, лежа навзничь, надежно укрытый одеялом до самой макушки. Проснулся от того, что хлопнула дверь, а за окном, где остановилось такси, подвыпившие гости шумно утрамбовывали себя в салон, мечтая о доме и о знакомой постели. Лежал и ждал. И слушал, как мама вспоминает о нас. И вот она заглядывает, чтобы проверить наш сон. Видит Женю, все еще сидящего на стуле, и пугается, пугается окончательно – потому что если ты не понимаешь своего сына, когда ему всего одиннадцать лет, то что же будет дальше? Потому что от непонимания до ненависти один шаг, нас ведь очень пугает все чужеродное, алогичное и иное.

К тому времени как родители созрели, чтобы отвести Женю к детскому психологу, я уже окончательно переболел страхом перед ним и стал жаждать его внимания. В идеале – быть им, но до этого я, если честно, дойду много позже.

И пока мама записывает его по телефону к доктору, мы отправляемся во двор, где Женя временами загоняет в яму котов и методично обстреливает животных камнями, нависая над ямой.

Ребята со двора не разделяют его интересов. Гнусным психом кажется им Женя, гнусным, да еще и с мелким хлюпиком-прилипалой на хвосте. Они называют меня Жениной свитой, и ни о какой дружбе с другими детьми, о которой я так наивно мечтаю, конечно, уже не может быть речи. За котов в яме, за хвостик-брата и еще за целый ряд странностей они решают Женю как следует побить, но уже на пятой минуте драка прекращается. Потому что Женя не сопротивляется, лежит себе спиной в луже и улыбается разбитым лицом.

Мне их не понять. Их может понять разве что наша мама, которая видит сны про экзорцистов и детей, в которых вселяются дьяволы. Которая в конце концов захочет сбежать от старшего сына. А пока Женя лежит в луже, вытирает рукавом соплекровящий нос и улыбается так, как будто открыл какую-то очень интересную истину, нам неведомую, а дети, смущенные и испугавшиеся, уходят прочь обособленной, сплоченной перед лицом врага стаей. А я остаюсь, и, как всегда, мне нет места – ни в луже рядом с Женей, ни на стройке за двором, куда отправляются играть соседские дети.

Мне девять лет, я стою и понимаю, что та жизнь, что мне уготована, не устраивает меня уже сейчас. А еще я остро испытываю – честное слово, уже тогда я испытываю – это невыразимое чувство бессилия перед миром, в котором мне предстоит жить.

Потом Женя пошел в школу, и маме стало легче. Она старалась не оставаться с ним наедине, потому и со мной до школы практически не оставалась. Маме стало легче, а мне тяжелее: я не знал, куда себя деть и чем себя занять. Мамы я стеснялся. Я не мог разделить ее чувств к старшему сыну, ведь мир тогда – уже тогда – незаметно дал трещину, стал раскалываться, чтобы разделиться в конце концов на два лагеря – большой лагерь живущих людей и маленький такой лагерек Жени и его смертников. Все было понятно уже тогда, если вдуматься.

Брат никак не комментировал свое пребывание в школе, ничего не говорил. Он вообще был очень молчаливым в детстве, в конце концов я пригляделся и разгадал его: Женя спал с открытыми глазами – иногда в прямом, а иногда и в переносном смысле.

Мама не забирала его, он ходил в школу и возвращался из школы сам, благо школа располагалась неподалеку – влево по улице через квартал от нашего двора. Он ничего не говорил, а я ни о чем не спрашивал – высокие отношения. Я просто очень ждал его, каждый день, не покупаясь на мамины уловки и заманки, а их было

множество – она правда хотела быть (да и была) хорошей мамой, из тех, кому интересно быть со своими детьми. Меня не интересовала ни первая в моей жизни поездка на метро, ни поход в игрушечный магазин. Да и не мог я втолковать маме, что, купи она мне новую игрушку, к вечеру она уже будет аккуратно разобрана братом – обязательно в моем присутствии, потому что ему было одинаково интересно и то, что находится у игрушки внутри, и то, что я буду чувствовать, когда он будет ломать ее.

Потом в школу пошел и я. В классе я моментально прослыл дебилом и, получив эту почетную роль, играл ее из сезона в сезон до самого выпуска. Теперь мы ходили из школы вместе. Иногда – таких случаев по пальцам пересчитать на самом деле, но как хорошо я их помню – мы гуляли по городу. Случалось, Женя не хотел идти на занятия и не шел, а я всегда хотел того же, что и он. Потому чем старше он становился, тем реже мы посещали это учебное заведение. Закончил одиннадцатый класс он при этом на «отлично». Он прекрасно умел делать то, что ему не нравилось, монотонно и безэмоционально – как машина, без осечек и сбоев. Если же ему что-то нравилось, он становился в этом лучшим.

На выпускной он не пошел и так и не забрал свои личные вещи из школы, хотя от нее до нашего дома было идти десять минут быстрым шагом. Он расставался с вещами так же легко, как и приобретал их. А мне было жаль старого и толстого альбома с репродукциями Иеронима Босха на немецком языке с белой закладкой-ленточкой и замусоленными уголками суперобложки. Отец привез альбом из заграничной командировки, и вообще-то это было чем-то вроде коллективной семейной ценности. Но Жене альбом понадобился на семинар по литературе: они несколько недель проходили Достоевского, и почему-то это все было как-то связано с Босхом, Бахом и справочником христианских терминов. Женю очень заинтересовал Достоевский. Он даже немного проснулся. К концу полугодия Женя прочитал всё, кроме ранних его повестей, и переключился на Уильяма Блейка.

В какой-то момент ему вдруг стал интересен мир вокруг. Он поступил сразу в четыре университета и совершенно спокойно решал, что же именно ему предпочесть. Ни у кого не спрашивая, ни с кем не советуясь. Мне было разрешено присутствовать при этом процессе, не вмешиваясь, конечно.

Когда перед моими глазами уже туманно вырисовывалось пока далекое, но вполне реальное окончание школы, отцу предложили повышение. Он работал в частной клинике, и хозяева были, насколько я помню, шведы или финны. Отцу сказали, что он молодец и вполне мог бы быть заведующим отделением в Стокгольме. Все складывалось как нельзя удачнее, особенно для мамы. Я должен был уехать с ними. Выучить английский, получить европейский аттестат. По маминому замыслу все могло бы как-то наладиться: они оставили бы

Жене квартиру и общались бы с ним по телефону время от времени (эпистолярный жанр для матери и сына, которые годами не говорили друг другу больше, чем «да» или «нет», конечно же, был неактуален).

Я кожей чувствовал ее радостное напряжение, этот праздник ожидания праздника – быть наконец избавленной от необходимости находиться рядом с человеком, который так тебя пугает. Когда Женя входил в комнату, она вздрагивала. Так было не раз и не два, и чем старше он становился, тем больше она начинала бояться садиться спиной к двери.

Я все ей испортил. Мне правда очень жаль ее, честное слово, и тогда было жаль, жаль и сейчас. Я только могу порадоваться тому, что она никогда так и не увидела Жениных смертников и уж тем более никогда им не завидовала. А я видел. И даже завидовал. Я много чего делал такого, о чем она никогда не узнает. Так что в ее памяти я останусь застенчивым и добрым ребенком, школьником-дебилом, старшеклассником-одиночкой без хобби, интересов и друзей, который до того помешан на своем чудовищном братце, что не может даже в воображении представить свое существование вдали от него.

Тогда было много крика, шума, домашних скандалов и бумажной волокиты. Родители сначала думали, что я шучу. Шутить я не умел, зато мой брат шутил, но все его шутки выходили далеко за границы человеческого чувства юмора, и повторить такое мне было не дано. Когда ма и па наконец поняли, что я не шучу, – долго убеждали себя в том, что я протестую. В силу своей подростковой, неустойчивой к потрясениям психики и нездоровой зловещей атмосферы, в которой прошло мое детство.

Я стоял на своем и был непоколебим. То есть я, конечно, тоже участвовал в целом цикле истерик, связанных с моим отказом расставаться с братом.

Мы ходили по тупику в форме идеального круга. Я ехать без Жени не хотел. Женя, естественно, вообще никуда не собирался ехать. А если бы даже и можно было его каким-то чудом уговорить, купить или заставить – так или иначе мамин план избавиться от присутствия в ее жизни старшего сына реализовать было невозможно.

Они взывали к Жене каждый на свой лад. Наш отец был намного умнее, да и храбрее мамы – ее иррациональный страх перед сыном укрывал ее, как колпак из мурашек и затравленного ожидания. Потому отец хотя бы пытался нас понять – честно и искренне предпринимал попытки взглянуть на все это нашими глазами. Помню, что равнодушие Жени потрясло его. Даже, я бы сказал, поразило. Жене действительно было все равно. Он никуда ехать не собирался. Ему уже перевалило за восемнадцать. У него была прописка и жилплощадь, он числился в престижном вузе на повышенной стипендии, а когда ему начинало чего-то не хватать, он спокойно шел и брал это. Если ему не хватало информации, он шел в библиотеку. Если не хватало денег – находил подработку.

Он всегда безошибочно и бесповоротно решал, что именно ему нужно, а что нет и почему. Он не то чтобы не хотел уезжать, нет. Уезжать ему просто было не нужно.

Когда я спросил, могу ли остаться с ним, он ответил, что ему все равно. Потом вдруг всмотрелся в меня и выдал: мол, *нужно ли мне* оставаться с ним, *как я думаю*. Я сказал, что, конечно, я думаю, что мне это очень нужно. Женя посмотрел на меня почти с жалостью, как на родного и знакомого, но клинического идиота. Для него всегда все было так просто, он упрощал до немыслимой стадии все человеческие и нечеловеческие взаимодействия. Так просто: раз нужно – оставайся, раз не нужно – не оставайся.

Монах и философ Уильям Оккам считал, что множить сущее без надобности особо не следует. Женя был согласен с монахом.

Разобравшись наконец с теми взаимосвязями, которые он понять не мог, он сделал простой вывод: оставайся. А ма и па пусть едут себе, *раз им нужно*.

Мама все еще пыталась протестовать, а я набрался невесть откуда снизошедшей на меня смелости и замямлил что-то про социальные службы и органы опеки, в которые якобы я могу обратиться. Я могу обратиться к кому угодно, к президенту – нашему или американскому, к Богу или даже к сатане. Если это поможет мне остаться с братом.

Маму я в конце концов предал. Женю предам еще не раз, когда вырасту. Я еще тот предатель и стукач. Единственный, кого я все никак не могу предать, как ни пытаюсь, – это я сам. Потому что там и предавать-то толком нечего.

Так что в итоге каждый получил свое, такой вот Соломонов суд, где все стороны идут туда, где им, как им кажется, нужно быть. Сыну – стокгольмский синдром, отцу – Стокгольм реальный.

Я никому об этом не говорю. Я – Игорь Андреевич Титов. Я занят тем, что стараюсь сделать свою жизнь невыносимой. А потом сижу и не могу этого выносить.

Женя

…in the following semester you will end occupations and the semester of testing during which we will define will begin, what specialty suits you…[1]

Она обратила на меня внимание, потому что я, как и она, не слушала лектора. Она заметила меня, чего только интересного не обнаружишь рядом с собой при пристальном рассмотрении, со скуки. Динамик фонил. Я смотрел на зал. Огромная пыльная аудитория. Это был дворец, потом это был музей, потом там не было ничего, теперь это был вуз. Солнечные лучи делали пыль заметной, объемной, я подумал тогда, что это могли бы быть астероиды, пояс астероидов между Марсом и Юпитером, пылинки, а мы, люди в помещении, люди под куполом, – гигантские исполины, титаны космоса.

…the next year will be devoted to development of the chosen specialty…[2]

1. В следующем семестре вы закончите занятия и начнется семестр тестирования, во время которого мы определим, какая специальность подходит вам (*англ.*).

2. Следующий год будет посвящен изучению выбранной специальности (*англ.*).

Таня Ларина? Смешно. Нет. Евгений. Онегин. Что угодно. Как здесь скучно. Как скучно – везде. У нее были очень короткие волосы, почти ежик, поднятый ворот, пальцы, сжатые на лацкане пиджака, вышедшего из моды лет эдак дцать назад, уже снова войти в моду успевшего и снова устаревшего.

Скучно – я понимал. Мне было скучно, всегда и везде. Я наблюдал от скуки, но стоило всмотреться внимательнее, изучить, оно снова приходило, абсолютное ничто, штиль, как будто вокруг становилось слишком мало воздуха.

Я понимал всех. И всегда. Ценный навык, но не сказал бы, что не мучительный.

«Я не учусь здесь, – сказала Таня, – я зашла сюда просто так. Мне некуда себя деть».

Мне тоже.

Поэтому она надумала со мной переспать. Она вообще к тому моменту уже много чего себе надумала, это нормально. Все незнакомцы для нас – как пустые оболочки, безликие тела в детской раскраске. Остановив свой выбор на ком-то, мы фокусируем на нем взгляд и принимаемся раскрашивать его по образу и подобию своей идеи. Это я увижу, а на то я закрою глаза. Того, что не хватает, я допридумываю. Все сделаю так, чтобы детали могли соответствовать друг другу. Эта нехитрая подготовительная работа проводится в сознании на раз-два, ее и заметить-то сложно, не то что остановить.

Я не против, пусть себе раскрашивает эта обиженная на мир девочка, которой в кайф заявлять о себе на чужих, совершенно не интересующих ее лекциях. Девочки, которые укрывают себя военными пиджаками и стригут волосы под мальчиков; девочки, которые подводят черным глаза до самых висков; девочки, которым неинтересны лекции. Их политика примитивна и локальна – какое им дело до войны мира, если прямо перед ними разворачивается их личная война?

Таня-не-Ларина, Таня-майн-кампф. Но ведь «Майн кампф» Адольфу помогали писать люди из тех, кто был хитрее и умнее его. Он просто оказался в нужное время в нужном месте и был неплохим оратором, не лишенным харизмы.

Я думал о прочих причудах «третьего рейха» и смотрел на Таню. Она смотрела на меня и думала, что наконец-то встретила сто́ящего мужика, если под сто́ящим понимать того, с которым точно не будет скучно. Единственный человек, с которым мне не было скучно, – это я сам, так что я мог ее понять.

Она целовалась так, как будто послезавтра умрет. Безотлагательно и скоропостижно, потому у нее остался всего день на то, чтобы нацеловаться так, чтобы хватило уже наверняка. На случай, если в загробье нет поцелуев. А кто знает? Может, и правда нет. Поэтому я позволял себя целовать с не меньшим воодушевлением.

…Игорь ввалился в квартиру как раз во время перерыва в нашем сексуальном марафоне, который начался примерно спустя час после окончания лекции. Перерыв на самом деле подходил к концу, потому он топтался за дверью, потерянный и терпеливый, сожалеющий о том, что если *эта женщина* (а именно так, уже после того как Таня возжелала влезть в нашу жизнь основательно и прочно в ней закрепиться, он стал ее называть) останется на ночь, то он обломится безмерно и не поиграет со мной в карты после полуночи.

Карты после полуночи, жаренная в сковородке гречка и задушевные разговоры, больше напоминающие то ли допрос с пристрастием, то ли восторженное интервью с его стороны, делают Игорька на редкость счастливым. Который год смотрю, а все удивляюсь. В его утопичном бытии ничего ему для счастья особо больше и не надо, проступает, конечно, липким пóтом после тяжелого сна у него на висках тревога, ну так на то можно полотенце в миске с холодной водой держать – это я его научил, удивительное средство, лично мне помогает от всего. От головной до какой-нибудь хитросложенной душевной боли. Страусы, когда бошки свои неразумные в песок суют, считают, что раз они ничего не видят, то и их не видно ни черта. Вот так примерно и работает эта штука с мокрым полотенцем: напялил себе на лицо и нет рядом с тобой мамы, которая спит и видит, как бы тебя если не в дурку, то хотя бы в детский дом спровадить.

В тот знаменательный вечер *эта женщина* у нас не осталась. Но я уже знал, что еще чуть-чуть, очень скоро, и ей очень даже понадобится остаться. Мне было слишком скучно, чтобы долго об этом думать, поэтому я и не думал.

Когда она начала зевать, уверенная в незаметности этого действа (есть такой особый вид зевания, сквозь зубы), я посчитал своевременным поделиться с ней информацией о том, что ей пора. Поскольку день выдался длинный и на мой вкус излишне перегруженный всевозможными социальными взаимодействиями, я донес до нее свой месседж в максимально простой и короткой форме. «Тебе пора», – сказал я.

Она завелась было насчет того, как обидно и прямолинейно ее поимели, на что пришлось найти в себе силы на еще одно вразумление – про то, что, по большому счету, это ей очень хотелось со мной переспать. Что мы и сделали. Поэтому ей пора пойти к себе домой или в то место, в которое *ей нужно, как она считает*, попасть и где ей стоит быть.

Из нее, как горошины из банки, посыпались какие-то эмоциональные доводы и контраргументы. Пришлось вздохнуть и разжевывать.

Не считает же она, в самом деле, что ей стоит быть здесь. Она не настолько глупа, чтобы выбирать себе место для бытия в квартире у первого встречного. Может, тут отстойный район? Может, не продают ее любимый вид мяса в магазине? Или до работы ей будет далеко? Что за чушь обосновываться у первых встречных.

Полагаю, что подобные вещи слушать обидно. Мне нравятся эмоции, проступающие на лицах людей, когда они слышат то, чего не могут понять или могут, но это им неприятно. Эти эмоции проступают, как трещины на масляных холстах, как морщины.

Она уверила меня в том, что я еще то бесчувственное полено. Меня это устроило. Я очень устаю из-за того, что в любом месте и в любое время в конце концов начинаю ощущать себя клоуном, что твой петрушка. Который чуть не лбом должен биться о край сцены, лишь бы до зрителей хоть что-то дошло.

Одного не учел продвинутый клоун Евгений. Что в своем мазохизме она в конце концов переплюнет даже братца. Что ей понравится ходить туда, куда тебя не пускают. Ничего нерешаемого и криминального, просто я всегда расстраиваюсь от того, что могу чего-то недоглядеть и как следствие что-то упустить. Никогда ведь не знаешь, что в итоге окажется важным.

Мне очень хочется донести до моей научной руководительницы то, что ей, возможно, очень круто было бы работать воспитательницей в детском лагере. Там ведь и свежий воздух, и неразумные дети, которым только и надо, что не спать во время отбоя. И все тебя боятся, а если повезет, то, может, даже найдутся те, кто будет смотреть тебе в рот.

Не очень это у нее, видно, удачная была мысль лезть на кафедру политологии. Мне хочется, но я молчу, это похоже на зуд, вот укусил тебя комар куда-то под одежду, так что и не дотянуться сразу, да и руки заняты.

Моя политика невмешательства не позволяет мне раздавать скрытые истины людям направо и налево. Мне пока больше нравится быть клоуном, в чем она меня и обвиняет.

Не нравятся мне дамы, которые молодятся. Не в том смысле, что одеваются не по возрасту, нет, на это у нее хватает чувства внутренней самоцензуры и интеллекта. Она из кожи вон лезет, чтобы домолодиться до моего состояния – отбросить лет эдак тридцать пять. Как ей кажется. Дойти со своей ого какой высоты до примитива молодого человека, за которого все решают гормоны.

Растягивает свой обрюзгший рот, чтобы убедить меня в том, что не стоит так воспевать автократию. Что от тоталитаризма до фашизма один шаг. Что дело, мол, тут даже не в том, что никто в своем уме это не одобрит и не пропустит, а в том, как именно и в какой позе я не прав.

Вы, молодежь, совсем не знаете, что такое Великая Отечественная война, – говорят нам с бессильным раздражением, прикрытым снисходительной улыбкой снова и снова. Доходят в своем желании сохранить хоть что-то, что было хорошего в прошлом, перетащить это в настоящее и прочно это нечто в настоящем укрепить, да так укрепить, чтобы и на будущее хоть чуть-чуть бы, а хватило. В этой

невнятной гонке сначала появляются георгиевские ленточки на 9 Мая, а потом эти ленточки печатают на водке и презервативах, на этикетках мороженого, вплетают их на заводах в летние шлепанцы-сланцы, повязывают на выхлопные трубы автомобилей.

– Позор, – расстроенно комментирую я.

Научница удовлетворенно кивает; показалось ей, бедной, что это я с ней согласен. Хотя что именно она мне проповедовала, я точно сказать не могу: думал о проклятых ленточках, дошедших до абсурда в своем патриотизме.

Тычет в меня моей же работой. Приказывает читать. Вслух. Я расстроен. Нет, я люблю приказы, я бы даже не прочь, чтобы мне кто-то что-то приказал, только не свита та петля – сколько ни смотрю и ни высматриваю, не вижу я человека, у которого бы это выходило не жалко и не смешно. Рядом не стояло.

Но все-таки приходится читать:

Процесс активного преобразования политического строя, государственных институтов, систем управления и власти начался в Европе и отчасти в России еще в XIX веке. Этот мятежный век был отмечен революциями во Франции и Германии, попыткой декабрьского переворота и отменой крепостного права в России и т.д.

XX век породил ситуацию, когда некоторые проекты утопических обществ с различной степенью самоадекватности стали реальностью. Разочарование в прогрессе, кризис идеалов европоцентризма актуализировали идейное философское течение, которое постоянно обращалось к репрессированным пластам общественной жизни. Произошли две мировые войны. Уже в начале века стали формироваться тоталитарные государства, но термин «тоталитарное мышление» сложился только в начале 50-х годов XX века, значительно позднее термина «тоталитаризм». Об особом тоталитарном мышлении шла речь в книге Х.Арендт «Источники тоталитаризма» и затем в написанной ею в соавторстве с З.Бжезинским книге «Тоталитарное мышление». Утверждению концепции тоталитарного мышления существенно способствовала теория социального характера, разработанная Э.Фроммом. Он утверждал, что человек не просто социализируется под давлением окружения, а «вживляет» в себя социальную культуру, поступая так или иначе не столько под внешним давлением окружения, сколько желая быть в согласии с требованиями окружающего его социума.

Со своей стороны российско-английский историк культуры и литературовед А.Эткинд, признавая, что понятие «тоталитаризм» не подходит ни под одно из известных обществ, видит ценность самой концепции.

– Да, и что? – говорю наконец я, погрузившись в собственный текст.

– Вам задали курсовую о капитализме как о преобразовательном проекте общества, – сердится она.

Думает, что я совсем тупой.

– Задали, да, – я совершенно с ней согласен.

– И где? Где это всё? Там у вас в конце малюсенькая приписка в один абзац. Евгений, ну что же вы, в самом деле, за дурочку меня принимаете? Против кого вы бунтуете? Против кафедры? Я вас умоляю, мы же вам не враги.

Перевести дух и снова на амбразуры. Тургенев был бы в восторге от такого конфликта поколений.

– Женя, перепишите работу и сдайте мне… ну… хотя бы до конца недели. Эту я не приму. Вам же защищать курсовую надо, вы понимаете, что вам ее не зачтут?! Семьдесят страниц наивного воспевания авторитарных структур чуть ли не в стихах. И маленькая приписка в конце работы. Причем в корне неверная и бог весть откуда списанная.

Она устала.

– Но она же там есть, – пожимаю я плечами.

Задумываюсь о том, как по-разному пройдет сегодня вечер у каждого из нас.

Она вернется домой в свою однушку в спальном районе, одинокая и пустая, нет, конечно, не к своим сорока кошкам, но готовить ужин ей некому. Рано ляжет спать, излив на себя предварительно целый ряд средств с пометкой «50+», что займет у нее минимум полчаса, так как все надо делать в определенной последовательности, а после каждого средства следует выжидать определенный временной интервал. Включит радио, чтобы уснуть под монотонное бубнение какой-нибудь правонаправленной до рвоты ночной радиопередачи.

Она проснется раньше, чем положено по будильнику, потому что слишком рано легла, мечтая, чтобы этот день поскорее закончился.

Меня раздражает ее твердолобость – разве не лучше бы она себя чувствовала, если бы у нее в жизни были звонки подъема и отбоя, если бы не надо было нести этот невыносимый для нее груз ответственности за собственное не вполне счастливое существование? Если бы она была крохотным винтиком огромного механизма, разве не гордилась бы принадлежностью к этой системе? Не спала бы спокойно?

Ее бы кто-нибудь имел. Возможно, не тот, кого бы она хотела видеть в этой роли, но имел бы, и этого вполне хватало, чтобы перестать ненавидеть себя, стоя перед зеркалом и выискивая новые морщины.

Я сегодня вернусь в огромную пустую квартиру в самом сердце уставшего от перекроек города, в квартиру, где мы не зажигаем свет в комнатах, в которых не живем.

Мой младший брат заснет сегодня счастливым и довольным, потому что у него, в отличие от этой великовозрастной наивной

девочки, есть принадлежность к той самой махине. Он – Игорь – винтик механизма, не вполне ему понятного и пугающего, но, боже, как же кайфово никогда ничего за себя не решать! Заснет уверенный в своей непобедимости, в том, что завтра он проживет день не зря, потому что я точно скажу ему, что и в какой последовательности ему следует делать.

Капитализм – это организация общества, основанная на общественном характере производства и частной форме присвоения его результатов и/или контроле над средствами производства. Капитализм как интеллектуальный преобразовательный проект, реализованный, например, в современной Америке, является не демократией (власть каждого), а тем же классовым обществом (власть большинства), где власть элиты находится под прикрытием власти большинства.

Игорь всегда просыпается с большим трудом. Более того, он ухитряется, проснувшись и сходив, например, в туалет, преспокойно лечь и досмотреть сон с того самого места, на котором его прервали.

Игорь проспит все на свете, счастливый в своей личной утопии.

Стареющая кандидатка наук проснется задолго до будильника, и на нее снизойдет нагло и привычно – как к себе домой – омерзительное и родное чувство пустоты, *не*принадлежности к чему-то.

Насчет меня все чуть прозаичнее. То, что приходит ко мне по ночам, – это даже не бессонница, это какое-то патологическое неспанье, которое я уже так задолбался анализировать, что просто смирился.

2

dys – неправильный

Таня

Тем летом отец отправил нас с мамой в Крым. Не помню, какой это год, помню, что советские автоматы с газировкой хоть и редко, но попадались на улицах. И помню обвал рубля – панику у местных и отдыхающих, закрытые обменники валюты. Но это не важно.

Мне было лет двенадцать, и я должна была впервые увидеть море. Но это все тоже не важно.

Мы приехали чуть раньше, до начала сезона. Я видела, как воздвигаются палатки на набережной, как сколачиваются вывески, как улицы, на которых не было ничего, заполняются продавцами и проспектами с экскурсиями, как варится кукуруза, а в большие переносные контейнеры накладываются пирожки, чтобы потом можно было разносить их по пляжу.

Потом, когда я вырасту, я отмечу, что если ты не спал всю ночь, то рассвет для тебя начнется не с той стороны: болезненный переход ночи и дня выворачивается наизнанку и между теми, кто уже встал, и теми, кто еще не ложился, та еще разница на самом деле.

А тогда, в том городишке, я смотрела, как пустая длиннющая коса песка и кромки воды, будто колбаса под ножом, делится на отрезки, как выдвигаются ограждения – каждая зона принадлежит своему санаторию, – как раскладываются лежаки – *кровати на пляже* – и втыкаются зонтики. Как мясные бледные тела укладываются на эти лежанки, им подносят эти проклятущие пирожки. Ты лежишь на этой кровати, укрытый от солнца зонтом, ешь кукурузу и слойки с медом, заходишь в море – бесконечное, глубокое море – у самого берега, плаваешь там немного… Все это не желало укладываться у меня в голове. Набережная заполнялась смехом и искусственным шумом приезжих, включались аттракционы. Вот что важно.

Если бы мы не приехали раньше, я бы не заметила этого. Я была бы, как все. Но я уже тогда была выше этого. Выше многого, и окончательно добила меня та картина. Она была почти такая же настоящая, как картины моего отца. Мастеру, который пытался продать ее, было так же тяжело, как и мне, только в сто раз тяжелее – он же был «давай я буду продавцом, а ты – покупателем». А я смотрела и смотрела. Картина называлась «Многоярусный мир», и там по ступенькам, ведущим вниз, поднимались наверх тени злых ангелов.

У меня случилась истерика. Я еще та истеричка, истерики сопровождали меня все мое детство, не прекратились они и тогда, когда я уже могла бы голосовать, рожать детей и оформлять на себя кредиты. Я всегда знаю заранее, когда будет новый срыв; не точно, но *в общем, по ощущениям*: неделей раньше или позже – но я всегда чувствую, что вот уже скоро мир снова даст трещину, в которую я провалюсь, даже если буду очень внимательна и аккуратна, все равно застряну в трещине ногой, споткнусь и буду кричать от бессилия. А потом это, конечно, пройдет. Знаю не потому, что я шибко умная. Просто то же самое дано моему отцу. Это у него я научилась всему, что знаю и умею, и, наблюдая за ним, я выяснила, что единственный способ справиться – это смириться и переждать. Хочешь кричать – кричи и просто жди, когда это пройдет, а это не может быть вечным, не может не пройти.

Там, в Крыму, пока мама уходила на пляж к этим жирным тварям на лежаках, я методично ходила в продуктовый магазин за углом и покупала мороженое. Я съела его столько, что до сих пор не могу видеть эту сладость. Я приносила мороженое в наш номер и, скривившись, давилась им снова и снова. Фантики запихивала в расщелину в кафеле под раковиной. Ела снова и снова, пока не слегла с ангиной и не успокоилась. В температурных снах ко мне приходили тени злых ангелов.

Папа делил людей на мясо и немясо. Для того чтобы он поделился этим со мной, мне пришлось сначала вырасти. Мама не была ему равной, меня лет до шестнадцати он не замечал, и только когда я начала предпринимать попытки стать хоть кем-то, он решил, что может со мной *говорить*.

Дача в поселке художников и друзья детства, ровесники, которые привыкли торчать на выставках и в мастерских, – меня все это не сильно занимало. Главное, что я узнала в детстве – узнала от отца, – что жизнь по сути своей невыносима. Потому что иначе почему же ему было так больно?

Подобно людям, которые были мясом и немясом, все вещи и явления мира делились на настоящие или нет. На зряшные и незряшные. Пока я не повзрослела, добиться его расположения было невозможно. Я показывала ему свои оценки – хорошие оценки, почти лучшие, – он усмехался и говорил, что нет ничего хуже, чем послушный робот, обезьянка-космонавт, который тратит время на классификацию и заучивание чужих настоящих вещей. Я начала курить в четырнадцать. Первую татуировку сделала в девятнадцать.

Мы никогда не ездили в отпуск вместе. Когда ему удавалось продать что-то, он получал деньги, немаленькие суммы, и посылал нас с мамой на море. Иногда он долго не мог продать ничего, и тогда мы ели картошку и хлеб, подсушенный в духовке и намазанный кетчупом или томатной пастой, а отец говорил, что заводить ребенка – ребенка, которого он не хотел, и часто напоминал об этом маме, – не стоило совсем. Когда у него не получалось сделать что-то настоящее, он пил. Но когда у него получались настоящие вещи, которые было не продать, он пил много больше.

Когда мне было семнадцать лет, я закончила школу и собиралась поступать на искусствоведение. Сама я сделать ничего не смогла, но так, будучи специалистом по чужим подвигам, я полагала, что смогу быть ему полезной, я смогу хотя бы его понимать.

Но в тот год папа покончил с собой, и я не стала никуда поступать.

Да, вот так сразу кульминация в начале рассказа. Если *можно говорить*, то я буду говорить так, как мне вздумается, и скажу все самое важное сразу: например, то, что животное женщина примитивнее животного мужчины и с этим не сделать ничего, можно только смириться или нет, служить или не подчиняться. Я бы смирилась, я не против служения, может быть, это единственное, что я умею и чего жажду. Но один мой бог покончил с собой, то есть стал мертвым, а второй отправился в мир мертвых прямо живым – помогать множить мертвецов на той стороне.

Кому служить? Все живут неправильно. Все купаются в море неправильно. Я не исключение. Женя вообще скорее доказательство этого правила. Рыб из глубины на поверхности разрывает от давления. Никакой справедливости.

Когда мой отец повесился, это я нашла его. Я просто открыла квартиру, положила в кухне сумки, зашла в свою комнату, переоделась. Зашла в его мастерскую, а там среди скрученных тюбиков краски и загаженных мольбертов висел отец.

…О том, как мы жили, когда все было хорошо. Эра убывающих песчинок.

– Что ты смеешься, я сказал что-то смешное? – спросит Женя.

Он всегда серьезен. Его юмор страшен и жесток, понятен – и слава богу – только ему.

– Нет, я смеюсь потому, что я рада тебя видеть. Это сложно объяснить. Просто от радости, что ты есть, – отвечу я искренне, все разжую, чтобы он понял (это же важно).

– Это физиология, – пояснит он мне чуть ли не устало.

Я не его тупой брат, но когда живешь на какой-то только тебе понятной глубине, то как следствие все кажутся тебе поверхностными.

– Ты занималась сексом, и теперь твой организм говорит тебе «спасибо», – скажет Женя.

До встречи с ним я не хотела ничего. Теперь я хотела все и сразу. Весь мир. Как будто мы были частью мира, и это было хорошо.

Мы всё делали в первый раз. Я пыталась научиться готовить.

– Это что? – скажет Женя, глядя на мои отчаянные попытки слепить из риса ровные шарики.

– Это суши, – чуть не плача, красная от натуги, отвечу я.

– А похоже на рисовый салат. Слушай, там целая культура. Их нельзя есть так – на тарелке ковырять вилкой. Там квадратные дощечки, палочки для еды. Еще нужен имбирь. Ты никогда не ела суши? Мы пойдем с тобой, сходим, поедим.

И мы действительно пойдем.

Она в семье своей родной казалась девочкой чужой – он смеялся. Редко, и от этого его смех становился почти бесценным.

…Люди, обычные люди, смотрят кино – доказывала я. Давай посмотрим? Он не реагировал. Потом, когда я почти забыла, заявил: посмотрим два фильма. Или три. Или четыре. Сколько успеем. Было поздно, я все время засыпала, Женя толкал меня: это труд, несколько лет десятки людей трудятся не для того, чтобы ты спала. В нашей стране раньше было кино, целая индустрия. Я смотрела сквозь сон. Уже скоро должна была прозвучать сирена, начало рабочего дня.

– Какой твой самый счастливый день?

– Сегодня. И вчера. Но сегодня – особенно.

…Как можно было такое придумать? Эта профессия, *его* профессия – вершина лицемерия, зеркало общества, разбитого на тысячи осколков, склеенного абы как, вкривь и вкось, детали не подходят друг к другу. Это монстр, гротескный коллаж. Как иначе это объяснить? Совершил преступление – теперь подохнешь, преступление, преступление плюс наказание, око за око, так вращались цивилизации, все правильно. Уничтожает другое – мнимая политкорректность, чудовищный комфорт. Обеды перед смертью. Женя, жаба-прорицательница, которой дают капельку крови из пальца, чтобы она предсказала погоду. Мне кажется, их мало. Таких, как он, очень мало – настолько любящих свою работу. С той тщательностью, с которой он собирается на смену, раньше вербовали в ФСБ.

Столица Древнего Египта была расколота надвое – город живых и город мертвых. Город мертвых был храмом под открытым небом, землей обетованной, целью и мечтой горожан.

Иногда я начинаю задыхаться от ненависти. Чаще ненависть придает мне силы.

Если бы это было кино, расставание героев было бы финалом. Все логично, дальше титры. Загвоздка жизни в том, что после финала жизнь все продолжается и продолжается. Реальная боль длится несколько секунд, а потом начинаются стадии проживания боли субъектом, растянутые во времени и перемешанные между собой. Пять шагов вниз по лестнице, ведущей вверх. Отрицание, агрессия, затем торги, уныние и смирение. На это мне не хватит и жизни.

Игорь

«Эра убывающих песчинок» – это название мы с Таней придумали для тех времен, когда было хорошо. Хотя парадокс в том, что – спросите меня, и я отвечу – все стало разлаживаться именно с появлением в нашей жизни Тани. То есть музыкальный инструмент был еще вполне рабочим, и до кульминации, когда гитару нужно приложить о край сцены для пущего эффекта, было еще далеко, но она уже была какая-то не настроенная. Не расстроенная, но не настроенная совсем. И струны начинали врать после каждой игры.

Жизнь с Женей никогда не была раем в обычном – стандартном – смысле слова. Все представляют рай абсолютно статичной утопией, где не происходит ничего, нет никаких конфликтов, борьбы и движения. Это может прельстить только уже очень уставших. Мой же рай был выстроен по всем законам классической драматургии, там был и сапиенс, были и поворотные моменты сюжета.

Он продолжал спать наяву с открытыми глазами. Когда выныривал на поверхность, шарил взглядом по окружающему пространству и замечал меня. Я купался в его внимании, я бы ел это ощущение вместо обычной пищи, знай бы я как. Я донашивал его мысли, его одежду и его баб.

Девушки любят Женю. Он красивый, он загадочный, и, конечно, все ведутся на этот его взгляд, который так притягивал меня в детстве – когда Женя смотрит куда-то не сюда и находится не здесь. Откуда им знать, что он умеет спать с открытыми глазами и что от хронической бессонницы все чаще начинает *днем это делать*?

Девушки любят Женю, а он не реагирует никак – никому не отказывает. Но потом все бегут от него, бегут от нас, из нашей квартиры: никто не выносит безразличия: что ты есть, что тебя нет – Жене все равно. Они ломаются.

Женя так и сказал мне однажды. Совершенно невпопад. Мы проводили что-то отдаленно напоминающее генеральную уборку, и он заявил мне: я, мол, часто думаю о том, как легко ломаются люди.

Он ждал ответа, но для меня, как обычно, это оказалось слишком. Я не мог сказать ему ничего, что могло бы его удовлетворить. Он подождал немного и снова ушел в себя. И мне оставалось просто донашивать его мысли, его слова и его девушек: Игорь, мальчик из секонд-хэнда. Я даже девственности лишился не без участия брата. Были сумерки, я занимался сексом с его бывшей девчонкой. Она была сверху, на мне, а я, распятый на кровати, лежал не дыша и смотрел на его темную фигуру в пролете двери. Он стоял в тени, а мне казалось, что я вижу его лицо, резко очерченный тонкий рот, мне казалось, что я вижу его глаза. Он внимательно смотрел на меня, а я, лежа, получается совсем уж снизу вверх смотрел на него. А девчонка все скакала, и время все не кончалось. Брат смотрел на меня, а я на него. И время длилось. Каждый раз потом, когда я занимался сексом, мне все еще казалось, что Женя на меня смотрит.

Занимаясь чем угодно, я чувствую на себе его серый взгляд.

…Замечали, что время течет по-разному, например, в очереди в поликлинику или в ожидании приземления самолета и во время интересной встречи? Часы могут тянуться медленно, а могут заглатываться невидимыми пылесосами, буквально таять и исчезать? В нашем маленьком мирке в нашей старой квартире, откуда Женя выжил наших родителей, время летело быстро. Квартира, как и ее жильцы, была неподвластна модным веяниям и изменениям в наружном мире. Краем глаза я иногда улавливал перемены. Особенно запомнилось повсеместное введение английского языка наравне с языком-носителем: сначала в крупных фирмах, учебных и госучреждениях, потом в СМИ, все это расползалось, как неведомый грибок. Но я не вдавался в подробности, это не касалось нашей жизни и наших падающих песчинок.

Женя решал за меня все задачи, и мне было хорошо. Я чувствовал свою избранность – ошибиться хоть в чем-то Женя не мог, и это было гарантией того, что я, в отличие от всех остальных, все всегда делаю правильно. Это как сдавать тесты по готовым листам с ответами на все вопросы.

Если, конечно, не считать Женин юмор, о котором я упоминал выше. Вот вам такой пример. Я заканчивал вуз, должно было начаться профраспределение, пора мне уже было решать, кем же я хочу быть в оставшиеся мне до смерти десятилетия. Что я буду делать отдельно от брата.

– Журналистика, – усмехнулся Женя. – Связи с общественностью, – сказал он.

У меня были способности к математике. Способности к любой монотонной усидчивой работе. К чему угодно, только не к общению с людьми. Я поддерживал относительные вербальные контакты, сводящиеся к да/нет, и то через большое и мучительное «не могу», и в эти контакты входили редкие звонки родителей и вынужденное общение

с преподавателями в вузе. Друзей у меня не было. С Жениными подружками я не блистал красноречием, да и вообще не блистал.

Журналистика – это последнее, чем я хотел бы заняться, и последнее, что у меня получилось бы хорошо. И он, конечно же, знал об этом.

Я смотрел на него умоляюще.

– Надо же поднимать ставки, – пожал плечами он. – Иначе все станет неинтересным, потеряет смысл. Подумай об этом.

Я молчал и думал о том, что самое интересное в нашей игре то, что в нее играют двое – то есть два живых человека. Что никто не держит меня рядом с братом уже двадцать лет. Что я могу быть кем угодно, где и с кем угодно, и ничего мне за это не будет. Что я не обязан придумывать все более изощренные способы придать своей жизни определенный градус невыносимости. Я думал об этом и знал, что он, глядя сейчас на меня своими серыми непроницаемыми глазами, тоже об этом думает. И уголки его тонких губ подрагивают, тянутся вверх и будут тянуться до тех пор, пока он победно не усмехнется.

Конечно же, я стал журналистом.

Женя

Воистину *скука – великий грех, ибо порочна она, и нечестива*. Приходится всматриваться во все очень внимательно, чтобы как-то убить время. Эта внимательность временами может сослужить хорошую службу. Как в случае с моей научницей. Когда наши представления о том, как должны выглядеть мои исследования, разошлись окончательно, мне пришлось просто выложить ей факты, отмеченные мною во время моего пристального рассмотрения. Набрав себе аж семь аспирантов, не ударяя пальцем о палец для их хотя бы теоретической защиты, она получила нехилую прибавку к окладу. Если прогнать ее старые и такие заслуженные работы, за которые она получила в свое время степень, через «автоплагиат», получится нечто весьма удручающее. Я мог бы продолжать еще долго, но ей хватило и этого начала списка. Мы расстались с ней друзьями – я продолжал воспевать автократию, она отныне продолжила закрывать на это глаза.

Я наблюдал дальше. Мои подопытные выкидывали в воздухе сальто. Таня постепенно и, как ей казалось, незаметно перетаскивала в квартиру свои вещи. Ей думалось, что это умно и романтично. Наверное, она хотела быть Леной из рассказов Довлатова: «Хотите чаю?» Когда Игорь терял дар речи от возмущения, ее разоблачали, бои случались из-за каждой зубной щетки и заколки. Игорь копил в себе ярость и забывал выдыхать. Приходилось иногда вмешиваться: «Дыши, дурак, посинел уже весь». В остальном я хранил нейтралитет. Мы ели суп с сырой непроваренной картошкой, который готовила Таня. Иногда мне становилось смешно, она принимала это за добрый знак, он – за прогрессирующее безумие. Я не мешал им

обоим. Они боролись за внимание какого-то мифического человека, который на самом деле был – пустота.

Антиутопия существенно меняет ракурс рассмотрения идеального социума: подвергается сомнению сама возможность позитивного воплощения какого бы то ни было преобразовательного интеллектуального проекта. При этом если в жанре традиционной утопии происходит воображаемое обращение авторов в прошлое и настоящее, то в стилистике антиутопии доминирует обращенность в будущее.

В узком смысле антиутопия описывает тоталитарное государство, в широком смысле – любое общество, в котором возобладали негативные тенденции развития.

И в утопии, и в антиутопии точкой отсчета служит современная автору общественная модель. Утопия – ее сильно улучшенный образец, антиутопия – самый пессимистичный вариант.

Главными темами антиутопий выступают как проблемы невозможности непосредственного межиндивидуального общения, а также полной утратой личности своего духовного мира (Е.Замятин. «Мы»), так и абсолютизированные до крайности негативные тенденции современного общества: нивелирующее людей потребление (О.Хаксли. «О дивный новый мир»), тотальный контроль бесчеловечной государственной власти (Дж.Оруэлл. «1984»), прогрессирующий индивидуализм.

Ряд деталей тоталитарной системы, придуманной Евгением Замятиным в его романе «Мы» (1920), впоследствии использовался авторами всего мира: насильственная лоботомия инакомыслящих, зомбирующие народ СМИ, вездесущие «жучки», синтетическая пища, отучение людей от проявления эмоций.

Среди наиболее известных литературных антиутопий того периода – «Чевенгур» и «Котлован» Андрея Платонова. Среди зарубежных антисоциалистических произведений выделяются «Будущее завтра» (1933) Джона Кенделла, «Гимн» (1938) и «Атлант расправил плечи» (1957) Айн Рэнд.

Еще одна широко распространенная тема антиутопий тех лет – антифашистская, направленная в первую очередь против Германии. Одна из вершин антиутопии – роман Олдоса Хаксли «О дивный новый мир» (1932), где изображено технократическое «идеальное» кастовое государство, основанное на достижениях генной инженерии. Ради пресечения социального недовольства люди обрабатываются в особых развлекательных центрах или с активным использованием наркотика Сома. Разнообразный секс всячески поощряется, зато такие понятия, как «мать», «отец», «любовь», считаются непристойными. Человеческая история подменена фальшивкой: летосчисление ведется от Рождества американского автомобильного магната Генри Форда – таким образом, тема капитализма доводится в романе до абсурда.

Советским литературоведением антиутопия воспринималась в целом отрицательно. Например, в «Философском словаре» (1981, 4-е изд.) в статье «Утопия и антиутопия» было сказано: «В антиутопии, как правило, выражается кризис исторической надежды, объявляется бессмысленной революционная борьба, подчеркивается неустранимость социального зла; наука и техника рассматриваются не как сила, способствующая решению глобальных проблем, построению справедливого социального порядка, а как враждебное культуре средство порабощения человека».

Такой подход был во многом продиктован тем, что советская философия воспринимала социальную реальность СССР если не как реализовавшуюся утопию, то как общество, владеющее теорией создания идеального строя (теория построения коммунизма). Поэтому любая антиутопия неизбежно воспринималась как сомнение в правильности этой теории, что в то время считалось неприемлемой точкой зрения.

Антиутопии, которые исследовали негативные возможности развития капиталистического общества, напротив, всячески приветствовались, однако антиутопиями их называть избегали, взамен давая условное жанровое определение «роман-предупреждение» или «социальная фантастика».

Согласно мысли Оруэлла, антиутопия становится возможной лишь после того, как «утопия была дискредитирована».

Антиутопии нового времени невозможно назвать неактуальными, например «Мечеть Парижской Богоматери» Елены Чудиновой – воплощенный кошмар победившего панисламизма. Так, в романе «Война за «Асгард» Кирилла Бенедиктова ультрацивилизованный «золотой миллиард» перестал тяготиться заботой «обо всяких славянах, азиатах и прочих «недочеловеках».

Если важной особенностью утопии является ее статичность, то для антиутопии характерны попытки рассмотреть возможности развития описанных социальных устройств. Таким образом, антиутопия работает обычно с более сложными социальными моделями.

Антиутопия – это прежде всего ограничение свободы внутренней, отнятие у личности права на критическое осмысление происходящего. По сравнению с ней та несвобода, которую могут породить стены одиночной камеры, кажется (да и является) чем-то эфемерным и условным.

Антиутопия как идея непобедима в принципе: это общество, согласное играть по заявленным правилам, потому как в пределах этих правил оно свободно от моральной ответственности и непредсказуемости будущего. Это диктат, это отсутствие свободы, страх, доносительство, безнадежность борьбы, финальный проигрыш.

3

anti – против

Таня

Маман искала поддержку в вере и не то чтобы не нашла, но нашла как-то криво. Может, потому что сама мама всегда была очень непростительно простой, но нашла именно так: если сказано было о горящем кусте, то куст действительно горел. Не метафора, не фигура речи, не символ и не архетип. Горящий куст.

Я же тогда была больше озадачена тем, как распознать Бога.

Мать страдала накопительством, так две обеспеченные жильем женщины остались без жилплощади: завалы старых вещей занимали мастерскую отца, квартиру и дачу в поселке художников.

Я честно выбрасывала вещи. Мать приносила новые. Слои липкой пыли покрывали только недавно отчищенные поверхности. Коробки, подшивки газет, ломаная и работающая мебель, вышедшая из обихода электроника. Грязные детские игрушки. Одежда, кипы, горы, омерзительные гигантские медузы залежавшейся одежды.

И я снова, снова и снова пыталась разобрать завалы вещей. Мать ходила на собрания любителей Бога. Время шло.

До Жени я так и не встречала никого, кто мог хотя бы отдаленно тянуть на божество. Я думала о папиной смерти. Думала о папе. Ходила на вечера любителей поэзии и бесконечные открытия и закрытия выставок. В конце концов положа руку на сердце я могу признать: все, что когда-либо говорил мне о мире отец, приобрело в какой-то момент особый символизм, истину в последней инстанции. Когда мне перевалило за двадцать, я помнила отца мучеником, почти святым человеком, жертвой безжалостного государственного аппарата, надумавшего устроить перемены слишком дорогой для мало-мальски соображающих людей ценой.

Вконец задолбавшись выбрасывать вещи, я просто наблюдала, как мать все больше и больше абстрагируется от реальности. Я копила свою злобу, как счет в банке. Острый осколок стекла глубоко под ребрами бережно укутывался новыми и новыми травмами, большими и маленькими. Каждое слово, каждый удар, каждое несоответствие желаемого и действительного шли в счет. Так и вижу себя со стороны: мешок, тряпки, полные битого стекла. Однажды узел развяжется и тот, кто протянет руки, порежется, маленькие осколки врежутся глубоко в кожу.

В конце концов я надумала умереть. Прожив где-то с полгода с этим решением, стала изо всех сил ждать какого-нибудь знака, отмашки. Обманывая при этом себя и тайно, под этим ожиданием, храня другое ожидание – индульгенции и решения всех проблем. Постоянно думая о суициде, не стоит надолго оставаться одному – можно и вправду вскрыться в какой-то момент от скуки и бессилия, забывшись, что это все не понарошку. И я шаталась черт знает где и с кем.

…Душным вечером я сидела на подоконнике в комнате подруги, точнее, в мансарде столь маленькой, что она напоминала больше кладовку, да и вещами была забита примерно так же – до отказа. Ее парень был в отъезде, и это, кажется, была его комната. Расположение в центре города по столь доступной цене объяснялось размерами комнаты и шестым этажом без лифта. Подруга, счастливая в своих надеждах – у нее есть парень, у парня есть комната, вот и весь их мир, куда он придет уже довольно скоро и наполнит их мир всеми событиями, красками и звуками, – выражала С (сочувствие). В жопу надо! Ж – жалость.

– Тебе нужно потрахаться, – сказала она.

Мы с ней как-то быстро организовали встречу с незнакомым мне парнем. Она знала его: то ли они встречались, то ли она была с ним, покуда длилась ее ссора с ее *настоящим* парнем. После недолгих переговоров она дала мне номер, записанный на бумажке, и я поехала домой.

Дома я пыталась заснуть, но бардак из вещей, тянувшийся от пола до потолка и окружающий меня со всех сторон, давил так, что начиналась мигрень и в уголках глаз выступали слезы. Позвонить по незнакомому номеру я так и не решилась. Вся эта затея казалась мне странной и отталкивающей своей неестественностью. Телефон зазвонил сам. В два часа ночи. Мужской голос сообщил мне, что его зовут Илья, а также то, что он информирован о моем положении. Я уточнила: что за положение такое, в котором я нахожусь? Подруга представила меня как человека, который если сегодня не потрахается, то покончит с собой. Илью заинтересовал такой поворот событий, и он предложил мне встретиться вотпрямщас. Ему не терпелось посмотреть в лицо человека, который в свою очередь уже почти глядит в лицо смерти.

Он приехал на мотоцикле спустя неполные десять минут, так что я не успела побрить вторую ногу.

…А дальше мне было скучно и грустно. Комната, в которой обитал Илья, была обставлена по-спартански, коммуналка была тихая, сам владелец комнаты – неразговорчив. Как я понимаю, в перерывах между постельными упражнениями он все силился высмотреть в моих глазах тень приближающейся смерти. Хотя я, по большому счету, вовсе не собиралась по-настоящему умирать. Но все равно спросила его под утро: «Если завтра меня не станет, что ты почувствуешь?» Он посмотрел на меня внимательно, на долю секунды, наверное, и, сам перестав играть, спокойно ответил: «Что трахал дуру». Я кивнула, ответ меня устроил. Когда открылось метро, я покинула его скромную обитель.

Так я потеряла девственность.

Сначала я была уверена, что, когда я избавлюсь от матери и от бардака, жизнь изменится и наладится почти что сама собой. Решиться я не могла довольно долго. Ни с кем не советовалась,

подбадривала себя словами мертвого отца – его проповедями о мясе и немясе, о том, что слабым здесь места нет. Мне предстояло убедить власти в маминой невменяемости и недееспособности, и надо сказать, что мне фактически не пришлось ничего преувеличивать. Сказала себе: «Так, это неприятно, поэтому это надо сделать быстро, как пластырь оторвать». Хорошенькое сравнение – оторванный пластырь и отправка матери в дурдом. Я не отрицаю того, что я чудовище. Мы все просто говорим, говорим и не спорим и ничего не отрицаем теперь.

Потом я принялась за вещи. Я их выбрасывала, наверное, часов по двадцать в сутки. Довыбрасывалась до того, что квартиру и дачу можно было бы теперь отчистить и сдавать. Так я и поступила в конце концов, на это ушло еще очень много времени, и вспоминать об этом неинтересно, мне никто не помогал, и я даже не хотела, чтобы кто-то помогал мне.

Хотя, нет, хотела бы, наверное.

Сама я поселилась в папиной мастерской. Все пролетевшие с момента его самоубийства годы я боялась трогать даже тюбики на полу. Расчистила себе там угол, провела Интернет. Больше мне было делать нечего.

Ничего не наладилось и не изменилось, просто пришло лето. Получалось, что я как-то хитро обыграла систему: мне не нужно было ни работать – потому что я действительно смогла сдать жилье и вполне свободно жить на эти деньги, – ни учиться, потому что я так и не придумала, чем бы мне хотелось заняться. Выставки и концерты, знакомые до рвоты, проходили вереницей. Пьянки поражали своей одинаковостью. Вскоре я заметила, что даже компании неотличимы друг от друга, будто все вращается по одной и той же оговоренной и срежиссированной системе, большие и маленькие, закрытые и открытые группы. Есть свой лидер, и своя шлюха, и свой шут. Кто-то кого-то ждет, а его при этом уже не ждут. Кто-то обязательно никому не нужен. Или нужен, но не тому.

Мне было скучно. До того скучно, что я целыми днями шаталась по городу, пытаясь заинтересовать себя хоть чем-то. Одна знакомая сказала, что у нее в университете до того интересный курс философии, что, мол, от лекций аж депрессия проходит. Однажды я пришла к ним на пары. Лекции оказались фуфлом, такое следует читать разве что покойникам, потому что им уже все равно. Я подумала вслух, сказала: мне скучно. Мой сосед разделил мою скуку, в отношении к этой паре мы были идентичны. Он был очень красив, его звали Евгений.

Антиутопия подразумевает наличие авторитарного режима. Он относится к недемократическим политическим режимам (от лат. autoritas – власть, влияние), базирующихся на антиправовой концепции и практике властвования. К историческим формам такого режима относятся азиатские деспотии, тиранические режимы

древности, абсолютистские режимы Средневековья, Нового времени, а также военно-полицейские и фашистские режимы.

Такого рода режимы именуются также тоталитарными (от лат. totalitas – цельность, полнота). При тоталитарных режимах власть основывается на однопартийной системе и все пронизывающей, навязанной сверху идеологии. Это относится к культуре, экономике, общественной и личной жизни. Сам термин «тоталитаризм» ввел Б.Муссолини для характеристики руководимого им движения и режима.

С середины 30-х годов различные концепции тоталитаризма распространяются в социально-философской и художественной литературе как осмысление практики нацизма и сталинизма. Тоталитарный режим базировался на таких принципах: всеохватывающая идеология, обращенная не к разуму, а к инстинктам и интуиции; монолитная партия как носитель этой идеологии и одновременно мощная машина власти над всеми сферами жизни общества и личности; наделяемый харизматическими способностями вождь; жесткий аппарат массового террора; абсолютизация национального превосходства и беспощадный антисемитизм и, наконец, военная агрессия, геополитические притязания.

Игорь

Все наполняют избранников чертами и качествами. Это нормально. Только вот моего брата не наполнить, туда все проваливается и не вызывает ни смешения, ни осадка.

Таня – хитра. Хочет быть хитрой, по крайней мере. Она думает, что обхитрила его, поимела и победила. Ей хочется быть другой, нормальной: обед, поход в кино, свадьба и дети… Она не любит Женю.

Она не любит Женю.

Она любит не Женю, а свою цель, которая с ним связана – косвенно и напрямую тоже.

Эра убывающих песчинок. Помню, Женя читал вслух рассказ в детстве, *Брэдбери написал о мертвеце, который восстал из могилы, и сердце его не билось – им двигала ярость.* Он пришел в город, который ненавидел – каждого человека, каждый дорожный знак.

Эта женщина – вечный подросток, заколдованный ребенок, который не может расти, озлобленный протестующий мальчишка. Протестующий ради протеста, но это не так. Их споры продолжались до рассвета и всегда кончались примирением, потому что ни у одного не было цели переделать друг друга, хоть что-то изменить в себе или в оппоненте.

Моя жизнь стала еще более невыносимой. Каждый раз, чтобы выйти на улицу, мне приходилось уговаривать себя. Причем все дольше и дольше.

Но в целом, как ни странно, из конкурентов мы в конце концов превратились в союзников. Мы так отчаянно боялись даже

представить себе, что его рядом… – стоп, об этом думать нельзя! – что даже приходили друг другу на помощь.

Таня говорила что-то об отпуске, в который неплохо бы отправиться без меня. Меня спасло то, что Жене *не надо было в отпуск*. Он ни от чего особенно не устал.

Он заканчивал учебу, и у него возникла мысль *в качестве эксперимента* пойти в армию. Тут меня спасла Таня. Не знаю, что она ему наплела и чем убедила, но он не стал развивать свою экспериментальную идею. Полагаю, Таня делала упор на потере времени. Они оба были помешаны на этом. Дурдом, только представьте. «Милый, мы теряем время, оно так быстро идет, каждый день приближает нас к смерти». – «О да, дорогая, к тому же мы все так легко ломаемся».

К тому времени тайная мечта о стабильности глубоко пустила корни в ее воспаленном сознании. Как Арахна, которая не умела довольствоваться малым, она посмела потребовать у мира компенсацию за годы мучений – спокойную, тихую жизнь. Такого даже я себе не позволял. *Будучи здесь, не получится быть нигде*. И Таня стала пауком.

А потом Женя встретил этого препода. У него были проблемы с научниками, они часто сменялись. Так методом тыка и перебора, пока все, кто был не в силах отчислить его, передавали его из рук в руки, он встретил этого извращенца и очухался. В аду снег пошел – Женя очнулся, проснулся и живо чем-то заинтересовался.

При этом любил он этого старикана гораздо больше, чем меня и Таню или нас, вместе взятых и помноженных друг на друга, если уж на то пошло. Он мало говорил о нем, пояснил только, что *Константин Владиславович, видите ли, немясо*. И всё. Понеслась душа по кочкам в рай.

Я знаю только, что он очень долго добивался расположения этого мужика. Снизошел со своего Олимпа до заискиваний, информационных поводов для разговора, чего-то еще. Мне было больно на это смотреть. Таня была слишком занята в своем воображаемом мире, где она гражданская жена очень классного парня и вынуждена делить квартиру с бедным родственником этого своего классного парня. Я упоминал: она была хитрой, но никогда не была достаточно умной, чтобы разобраться во всем этом. В какой-то момент Женя успокоил ее, отрезюмировал: мало того что препод немясо, он еще и такой же настоящий, как Танин отец (они оба – и мой брат, и *эта женщина* – были склонны постоянно оберегать, взращивать и лелеять глюки друг друга).

Все это напоминало «Способного ученика» Стивена Кинга. Они засиживались дома у Константина Владиславовича и упивались пространными рассуждениями *о времени как валюте, власти как потребности и садомазохизме как идеальной базе построения общества.*

Пока Жени не было дома, я бродил по квартире и трогал его разбросанные здесь и там вещи.

По мнению французского философа Ж.Бодрийяра, состояние постмодерна – это ситуация реализованной утопии, совершившегося модерна. Демократы требуют, чтобы граждане были равны на старте, эгалитаристы настаивают, чтобы все были равны на финише. Америка есть реализованная антиутопия: антиутопия безрассудства, детерриторизации, неопределенности субъекта и языка, нейтрализации всех ценностей, конца культуры. Согласно Бодрийяру, «тайна американской реальности превосходит наши вымыслы и наши интерпретации… В этом смысле вся Америка представляет собой для нас пустыню». Культура здесь «приносит в жертву интеллект и любую эстетику, буквально вписывая их в реальное». Нового в Америке – шок первого уровня (примитивного и дикого) и третьего типа (абсолютный симулякр). Европе это трудно понять, ибо она – констатирует Бодрийяр – всегда предпочитала второй уровень – уровень рефлексии, раздвоения, несчастного сознания. Безжизненный и завораживающий Новый Свет девальвировал все европейские ценности, для Старого Света Америка – «страна без надежды»[3].

Э.Тоффлер полагал, что создаваемая ныне глобальная цивилизация третьей волны не является антиутопией. «Несмотря на то что третья волна бросает вызов человечеству и таит в себе опасности – от экологической катастрофы до угрозы ядерного терроризма и электронного фашизма, она не является просто кошмарным продолжением индустриализма». Это цивилизация, поощряющая индивидуальное развитие, приветствующая (а не подавляющая) расовое, региональное, религиозное и культурное разнообразие. Цивилизация, не застывшая, но пульсирующая, непрерывно порождающая новое и в то же время способная обеспечить стабильность тем, кто в ней нуждается. Цивилизация, которая не отдает все свои силы и энергию рынку. Цивилизация, способная направить сильные страсти в искусство. И, наконец, это демократическая и гуманная цивилизация, поддерживающая равновесие с биосферой и не попадающая в опасную экономическую зависимость от остального мира[4].

Еще один английский социолог, З.Бауман, показывает, что современная ситуация характеризуется как принципиальной утратой интереса к утопизму, так и утратой страха перед антиутопией. По сути, к 1984 году антиутопия Оруэлла «1984» оказалась реализованной – а значит, невостребованной в качестве устрашения.

Согласно З.Бауману, свобода в ее социальном измерении – не свойство или достояние человека, но социальное отношение, связывающее его с другими людьми, различными социальными институтами и обществом в целом. Социальные науки, рассматривая свободу в качестве естественного и универсального состояния человека, как правило, оказываются сосредоточены на феноменах несвободы и всевозможных ограничениях свободы, однако свобода – это продукт определенного общественного устройства, социальной организации,

3. См.: Эткинд А. Из измов в демократию: Айн Ранд и Ханна Арендт. – «Знамя», 2000, № 12, с. 161–181.

4. См.: Тоффлер Э. Третья волна. М., 2004, с. 451.

социальных практик, установлений и соглашений, и в этом смысле она исторически развивается и подлежит критическому анализу[5].

В культурологии и теории искусства сложилось понимание антиутопии как самостоятельного жанра художественного творчества, который возможен только через систему социокультурных и культурфилософских критериев: восприятие социума как антиутопического зависит от субъективного ви́дения представленной модели читателем. По мнению И.Д.Тузовского, основной процедурой формирования «ощущения антиутопического» является перверсия системы ценностей моделируемого социума относительно современного автору общества при сопереживании (самоотождествлении) читателя герою[6].

Мне не верилось, что такой, как мой брат, мог попасть под чье-то влияние. Таня в силу своего узкомыслия списала его оживший вид на свой счет и свою победу. Еще немного, и можно будет стать такими, как все, – так, я полагаю, она рассуждала.

У меня в груди не умещаются выдох-вдох, пощади, – говорит Ахилл, – потому что я практически на пределе, пощади, дай мне день на роздых, день без одышки, день говорить с утра о малостях, жаться к твоей подушке, день отвезти тебя к стоматологу, прикупить одежки, день ухватиться за руки, когда лифт качнется, день не бояться, что плохо кончится то, что хорошо начнется.

Женя сидел на бортике ванной, она стояла перед ним на коленях, я видел только ее стриженую макушку, она делала ему минет, Женя смотрел мне в глаза, я стоял на пороге ванной, он смотрел мне в глаза, и его взгляд был спокоен.

Когда он кончил, на его лице не дрогнул ни один мускул.

4

kakos – плохой

Женя

Норма в общепринятом смысле не добродетель, скорее отсутствие мужества, говорит мне Константин Владиславович.

Мы сидим с ним на его кухне и едим тосты с непереносимо жгучей пастой – перец и немного томатов. Другой еды он не признает. Не признает он и постели – в его маленькой однушке расположен его рабочий кабинет, там же ютится небольшая кушетка, больше годящаяся для сеансов психоанализа, чем для задорого сна.

– Понимаете, я никак не могу состыковыть мозаику, что-то допонять о том, как лучше мне следует сложить свое бытие, чтобы оно стало чуть более выносимым и чуть более продуктивным… почти постоянно погоняемый по ночам паникой по поводу того, как быстро движется время и как его остается все меньше, – говорю я.

– Вам страшно? – спрашивает он.

Я смеюсь.

5. См.: Бауман З. Текучая современность. Пер. с англ. Под ред. Ю.В.Асочакова. СПб., «Питер», 2008.

6. См.: Тузовский И. Образ будущего в современных соцнокультурных концепциях (на материале анализа футурологии и антиутопий). Автореферат диссертации. Челябинск, 2009.

– Удивительно, но нет! Совсем не страшно. Я просто не могу спать. Еще немного, и это перейдет в нарколепсию, но даже это мне не особенно мешает. Мне не мешает практически ничего, в том и проблема.

– Могу вам только позавидовать, – он тоже смеется. – В таком случае, Женя, вам следует быть палачом. Палач – это легализованный убийца, подумайте об этом.

Он шутил, но я не засмеялся.

Одним из наиболее опасных последствий антиутопии является отвлечение от реальных духовно-нравственных проблем. Современная жизнь заполнена всевозможными «живыми» развлечениями, назначение которых – убежать от вопроса о смысле жизни. Механизмами такого «бегства от свободы», по Э.Фромму, выступают зависимость (состоит в тенденции отказаться от независимости своей личности, слить свое «я» с кем-нибудь или с чем-нибудь внешним, чтобы таким образом обрести силу, недостающую самому индивиду), разрушительность (заключается в способности избавиться от чувства собственного бессилия по сравнению с окружающим миром, разрушая этот мир), автоматизирующий конформизм (означает полное усвоение типа личности, предлагаемого человеку общепринятым шаблоном, человек становится точно таким же, как все остальные, и таким, каким они хотят его видеть).

Как и положено в эстетике постмодерна, жанр антиутопии и утопии ныне размывается, и определить точно, описывает ли художественное произведение общество утопическое или его антипод, зачастую невозможно[7].

(Слишком много об антиутопии как таковой и совсем ничего нет об антиутопии как художественном явлении и тем более любви в ней.)

В моей маленькой стае верных оруженосцев и союзников меня не поняли, что совсем не удивило. Брат в ужасе лупал глазами, Таня спорила и пыталась что-то мне доказать.

Сразу же после присвоения мне степени кандидата наук я подал заявления с просьбой принять меня на работу сразу в несколько исправительных учреждений строгого режима. У работодателей возникали вопросы, но я *хотел там оказаться*, потому бодро и старательно вешал такую душистую лапшу, что сердца озверевших госслужащих таяли, как леденцы на солнце. Это мой долг перед обществом. Эти люди никому не нужны. Кто-то же должен. Я прошел большой курс углубленной психологии. Я хочу быть с ними в их последнем пути. Меня устраивает маленький оклад. Меня устраивает должность младшего надзирателя. Мне было предписано принести справку из ПНД, доказывающую мою вменяемость, наподобие тех, что запрашивают, когда люди хотят получить права.

7. См.: Романчук Л. Утопии и антиутопии: их прошлое и будущее. – «Порог», 2003, № 2, с.49–53.

Таня осознала, что ходит по тонкому льду в своих уговорах и скандалах, когда я после долгого отмалчивания спросил ее, какое ей, собственно, дело до того, чем я занимаюсь. Ты же не я. С таким простым и четким аргументом сложно не согласиться, пусть и звучит он с оттенком хамства. Но я так редко что-то говорю, что могу позволить себе и клоунаду, и хамство. Я себе это разрешаю.

Тема смерти в антиутопиях не является случайной, оторванной от общей жанровой проблематики. Она явственно тяготеет к садомазохизму антиутопического социума, различным образом трансформируясь и преобразуясь: то в сцене казни, то в метафоре вознесения (например, как в романе Набокова «Приглашение на казнь»), то в умерщвлении плоти, то в профанации плотской жизни, в сведении ее к выполнению предписанной свыше социальной функции. «Именно влечение к смерти проявляется в двух различных формах, смотря по тому, обеспечивает ли Эрос его деривацию вовне (садизм) или же загружает его след, его внутренний остаток (мазохизм)».

Садизм подразумевает использование страха смерти для удовольствия. Порождая страдание, страх вытесняется сознанием мазохиста и уступает свое место удовольствию от страха, порожденному страхом.

Таня

Впервые я увидела *человека, который должен умереть,* когда Женя уже проработал там больше года. Устроить это было легко: я просто сказала, что *мне нужно* это увидеть. До определенного момента он всегда заинтересован, чтобы люди делали то, что им, как они считают, следует делать. Если это ему *не мешает*. Я не мешала – тогда.

Я помню, что меня поразило то, что это был просто человек – из плоти и крови, такой обычный, что мне стало даже смешно. Если стереть окружающую нас обстановку и нарисовать новые прилагаемые обстоятельства – вот он, посреди оживленной улицы, например, – это будет обычный прохожий, ничто в нем не будет выдавать живое существо, проживающее свои последние дни на земле, существо, у которого кончается время.

Я видела его казнь. Так, в этом наблюдении, сбывалась из раза в раз Женина мечта – лучше один раз увидеть, чем сто раз представить. *Иди и смотри.* Процедура казни поразила меня много больше, чем вид подсудимого. Так просто – вот что звенело у меня в голове, возмущалось на разные голоса, то срываясь на фальцет, то искрясь истеричным смехом. И это всё? Просто, это так просто.

Если посмотреть на происходящее в комнате за стеклом другими глазами – совсем чужими глазами, глазами не с Земли, как если бы в эту комнату залетел бы вдруг скитающийся по просторам Вселенной инопланетянин. Или – если видеозапись происходящего показали по кабельному каналу мультфильмов и на это видео смотрят другие

глаза – глаза ребенка, – если попробовать представить это *в таком свете*. То. Так я смотрела на это. Люди за стеклом смотрят в комнату. В которой лежит на кушетке мужчина, лежит и ждет, а над ним стоит человек, который набирает в шприц лекарство от жизни. Рядом с ним стоит врач. За ними двое охранников. Это какая-то неправильная больница! Мужчина на кушетке зажмуривается так крепко, что мне видны наливающиеся кровью синие жилки на его мокрых висках.

Я представляла, что смотрю на него чужими глазами ребенка-инопланетянина. Я представляла, что на его месте лежу я сама. О чем думают сидящие за стеклом люди? Что чувствует вводящий шприц человек? Навряд ли они играют в ту же игру, что и Женя, навряд ли они вообще сейчас играют. А я, стоя у стенки слева от стекла, следила, как он наслаждается медленно сменяющими друг друга секундами, как впитывает каждое движение, каждый шорох и каждый звук, преломление света на предметах в комнате казни, цвета радужных оболочек собравшихся в комнате людей. Я смотрела, *как он смотрит*. Если все мы лишь эхо друг друга, помноженное на себя самое, то давай я буду тем, кто умирает, а ты будешь меня убивать.

Чувство страха, слившееся в эти минуты с чувством глубокого удовлетворения, ощущение подсмотренной краем глаза тайны, завершившаяся победой удачная попытка подсмотреть нечто бóльшее, что есть в мире, – он переполнялся этим чувством, светился им, он просто стоял там, за стеклом, и ел это чувство.

«Цари Вавилона, совокупляющиеся на вершине пирамиды со жрицей Иштар, избранные, прекрасно понимающие сейчас, во время эрекции, что сразу после их принесут в жертву великим всеобъемлющим богам» – шепчет Женя. Его лихорадит.

Он никогда не допускал мысли о том, что с ним что-то не так. Нормальность не есть добродетель, это лишь банальное отсутствие мужества. Воля есть способность самостоятельно принимать решения и совершать действия в строгом соответствии с решением, принятым своим мыслительным процессом. Одна из высших психических функций.

У меня в голове, наверное, тогда в первый и в последний раз мелькнула где-то в гулкой теплой темноте мысль, как кошка в темной комнате: краем глаза видишь какое-то движение, но не успеваешь даже идентифицировать то, что именно ты увидел. И я подумала: выбрала не того. А еще: не поздно, не поздно совсем уйти отсюда. А совсем уже потом: боже, ну это ведь так тяжело и страшно – начинать все сначала, с кем-то где-то не здесь.

И больше я об этом никогда не думала.

…Игорь был самым дрянным студентом журфака на свете, но по иронии судьбы этого никто не замечал. Наоборот, от него на километр веяло такой загадочностью и таинственностью, о! он так выразительно молчал. Молчал он все время, и только я знала, что это не признак острого ума и недюжинного интеллекта – он просто все

больше и больше уходил к нам, под воду, на глубину, где давление такое высокое, что тебе уже совсем не до разговоров. Больше волнуют вопросы, как дышать, чем и вообще зачем это делать. Он ходил в Жениных рубашках и свитерах, рукава были ему коротки и не к месту выставляли напоказ голые запястья. Он бы и штаны Женины на себя напялил, совпади они по размеру. Это было ужасно. Со стороны казалось, что он пишет если не диссертацию, то как минимум роман.

Я читала книги по кулинарии и энциклопедии для маленьких принцесс. Потому что у меня хотя бы хватало разумности признавать, что мы трое не справляемся с бытом. Стирали только, когда заканчивался последний вшивый носок. Ели не глядя то, что подворачивалось под руку, Женя не всегда при этом смотрел на срок годности. Мне казалось, если подсунуть ему вместо куска хлеба пробковую подставку под пиво, он и ее съест и не заметит. Уборка случалась тогда, когда я решала, что хлам вокруг разросся до критической отметки. У них даже в коридоре были книги! Нет, не полки книг, не тумбочки и не антресоли. Они складывали книги прямо на пол, высокими стопками, эти хрупкие конструкции возвышались, кое-как втиснувшись между начинающим вонять обувным складом и скелетами вешалок, укрытыми тем, что можно было худо-бедно назвать верхней одеждой. Бардак опять настигал меня, не через маму, так здесь. Я устраивала уборку сама, потому что боялась, что если сказать Жене о том, что нас слишком сожрал бардак, то он может совершенно серьезно предложить нам всем *переехать*.

Когда мне все это надоедало вконец, я снова начинала ходить на выставки своих старых знакомых. Пока Игорь страдал в университете, а его брат упивался своим сомнительным счастьем в тюрьме, получалось, что я оставалась в этой квартире одна. Мне становилось неуютно, забывались все недовольства и обиды, и казалось, что если Жени сегодня не будет рядом, когда небо потемнеет и наступит вечер, то, скорее всего, я умру. Я рассуждала уже совсем, как Игорь. Это было ужасно.

Иногда я становилась совсем бабой и начинала ненавидеть их мать. В такие минуты мне почему-то начинало казаться, что это она сделала сына *таким*. Что если бы она его не боялась, то смогла бы его любить. И тогда он бы не был охранником в СИЗО и мы поехали бы с ним в отпуск.

5
Топос – место
Игорь

Вечер – самое выносимое время суток. Люблю вечер, когда знаешь, что до того, как пойти спать, тебе осталось уже совсем немного, это очень бодрит и успокаивает. Не сравнить, конечно, с тем счастьем, когда ты закрываешь глаза и понимаешь, что все кончилось и сейчас

уже не надо никуда идти и не надо ничего говорить, и, как в детстве, наивно веришь в глупую мечту – что этот сон, который тебя сейчас ожидает, будет долгим, а наутро ты проснешься в другом месте и, может быть, даже другим человеком. Или на худой конец ты не проснешься больше совсем.

Вечером мы *с этой женщиной*, как две верные жены в гареме сумасшедшего султана, начинаем ждать Женю с работы так, как в детстве дети ждут со службы отца. Мы уже давно не соревнуемся, теперь, когда в Жениной жизни для нас появился еще один конкурент, мы почти что сплотились перед лицом опасности – в отличие от его заключенных, мы не можем постоянно для него *умирать*. Хотя, конечно же, мы это для него делаем.

Мы играем в его игру, всегда. Тане легче, она на привилегированном положении человека, который все еще может уйти. Только она не понимает и слушать ничего не слышит.

Игра состоит из Жениных шуток. Он шутит, а потом смотрит на то, чем кончится шутка. «Анекдот на самом деле может быть и несмешным, главное, неожиданная концовка, – говорит мне Женя. – Не веришь, в словаре посмотри», – добавляет он.

Как происходит игра. Сначала он делает вид, что ему интересно то, чем занимается Таня. Он начинает расспрашивать ее о друзьях, о концертах и выставках. Он цокает и задумывается, выразительно и загадочно. Проходит какое-то время, и она успевает забыть об этом разговоре (она, а не я), и Женя между делом отмечает, что ей уже нехило так лет, о да, время же бесценная валюта, время, время и информация правят миром, тот, кто умеет или знает что-то особенное, чего не могут другие, тот и прав. Так что же тогда она так бездарно свое время теряет? Она собирается жить вечно? Если да, то не могла бы она поделиться секретом вечной жизни и с ним. Если нет, странно, что, просрав столько времени в никуда, она вообще может спокойно смотреть в зеркало. «Подумай об этом», – говорит Женя.

Мне очень жаль ее. Я знаю, что будет в конце, она – нет. Я знаю, мы играем уже давно. И много.

Со сменой времени года к Тане наконец приходит мысль. Женя ждет и наблюдает. Я жду и переживаю. Я так жду, что уже *скорееебыэтокончилосьгосподибожетымой*, хотя прекрасно знаю, что после Тани – *моя* очередь.

Когда она уже додумалась, она начинает действовать. Ничего не говорит, не рассказывает, хочет похвастаться потом, сделать сюрприз. На это уходит еще какое-то время, но у нее *действительно* все получается. Ей же это *нужно*. А потом приходит день Икс, когда она объявляет о том, что да, действительно, как она раньше до этого не додумалась, пора взяться за ум. И это не пустые слова, за которыми не стоит ничего, кроме желания сказать хоть что-то, нет, она уже сделала кое-что, вот, посмотрите на результат ее трудов и стараний. Она оказывается совсем небесталанна. Особенно с такой фамилией, как

у нее, она же дочь своего отца, для нее открыты многие двери. Она говорит, и говорит, и говорит, и показывает, и говорит, и чуть-чуть задыхается от своего бенефиса, от страха, от своей обоснованной гордости.

Я жду. Я жду, когда же, ну когда уже, когда он скажет ей, когда он ей уже что-нибудь скажет. Такое, чем можно будет все это сломать, быстро и болезненно, так, чтобы потом обязательно остался осадок, густой и липкий. Так, чтобы она никогда больше не смогла вспоминать без дрожи те имена и предметы, которые она сейчас перечисляет.

Но он молчит. Только в тот момент его молчания я понимаю, что он уже вырос, и я вырос, и выросла даже Таня, это новый круг – а в новом круге правила игры всегда немного меняются. Они остаются теми же, просто ставки должны расти, а задачи усложняться для всех, в том числе и для ведущего. Потому он молчит. Потом смотрит. Молчит и смотрит. Ее речь становится все скомканней и тише. А он смотрит. Она теперь все понимает, даже не понимает – чувствует, но уже не может остановиться и все говорит и говорит. А Женя смотрит. А потом улыбается. Страшнее, чем его искренняя улыбка, я мало чего видел в жизни, по крайней мере, на тот момент. Я Игорь, мне двадцать два, я мальчик для битья, я журналист, который боится говорить с людьми. Каждый раз, с каждым новым кругом мне кажется, что больнее не бывает, хотя я знаю, что это тоже часть игры. И дальше будет больнее, а потом дальше, дальше и дальше. Может быть, так мы найдем затонувшую Атлантиду. Может быть, в конце концов мы выйдем в Абсолют и никому об этом не скажем и никого не возьмем с собой. Мой брат улыбается. *Зло – это Правда Правды, самый ее предел – Данте с кругами ада, Гойя с уродством тел.*

Он улыбается, а потом его улыбка угасает. Какой бы ни была исходящая от него боль, она всегда так красива. И теперь, после этой улыбки, Таня никогда не будет говорить и думать о своей карьере. Она никогда больше не будет делать что-то для себя. У нее больше нет себя, но это неравноценный обмен: она все равно все еще не понимает, что никогда не появится никакого «мы» взамен. *Ты никогда не умрешь я никогда не умру это такая игра я веду игру в ящик с тобой играю дура моя сестра ничего не больно не страшно все пустота игра.*

Наступает моя очередь.

…Я люблю вечер, потому что это время, когда не надо уже ничего делать, никуда идти и ничего решать. А еще я люблю это время потому, что мы все собираемся дома и тогда я тоже принимаюсь играть. Мои игры происходят у меня в голове, они никому не видны особо и никому не вредят, потому что они *ни на что не влияют. Жене нравится влиять.* Моей игре нравится оставаться незамеченной.

Я играю. Мы с Таней ждем, когда придет мой брат. Я играю – у нас все хорошо, я – твой брат, это – твоя женщина, когда же вы уже заведете детей, чтобы я смог с ними сидеть… Я играю. Как будто у меня

есть своя жизнь и своя воля. Как будто я не понимаю, что я сам – его игра. Я – играю. Таня тащит на стол супницу – да-да, у нас есть супница, у нас есть даже *салатница*. И есть масленка. Таня *помышляет почти о бунте* – она так и сказала мне на днях, созналась, что собирается притащить блюдца. Маленькие такие блюдца, которые ставятся под чашки. Так принято. В прошлой жизни она, видимо, была мещанкой. Сансара пошла не в ту степь – теперь она живет в квартире, где свет горит только в двух из пяти комнат.

В супнице находится неприятного вида жижа. Жижа булькает и пульсирует. Она угольно-серая. С просветами в коричневизну, но все же серая в основном.

– Фасолевый суп, – выдавливает из себя красная от натуги Таня. – Она была белая, честное слово. Пока она была сырая, эта бл*дская фасоль была белой.

Я играю, как будто она наша домработница-неумеха. Но мы не выгоняем ее и не лишаем жалованья, потому что мы добряки, а в глубине души мы вообще против крепостного права. Такой вот я хитрец.

– Она была белая, – снова говорит Таня так, как будто дергает Женю за рукав: ну посмотри на меня, посмотри.

– Жень, – говорю я.

Он возвращается к нам. Глядя на наши лица, ждущие, вопрошающие чего-то невесть чего, он, видимо, решает, что потерял нить разговора и ему следует что-то нам дорассказать. С того места, на котором остановился.

– Через десять дней у него инъекция. Последний год его спасали разговоры о вере, мы даже несколько раз выписывали для него духовника. А что вы удивляетесь? Мы думаем о наших подопечных – вот это поворот, да? В итоге как-то он пришел к определенному равновесию. Но я убедил его. Привел множество аргументов, там, где начинается истерика, здорово спасает обычная сухая логика. Мы много говорили. Я держал его руки. Теперь он точно все понял.

– Что понял, Женя?

– А?

– Что он понял?

– Я рассказал ему. Бога нет, есть только то, что ты хочешь.

Фасоль была белая, а когда ее сварили, она стала серой. Таня перешла на новый круг. Парень, который умрет через десять дней, перешел на новый круг. Раз-два-три-четыре-пять, я иду тебя искать. *Чур не в меня, прочь от меня, ищи себе другую шкуру, гуляй по реке, слейся с луной, только ни за что не свяжись со мной.*

Каким будет новый круг игры *для меня*? Он мог бы запретить мне играть в игру «красота вообще всего» или в игру «у нас все хорошо, суп хорош, а Таня – наша домработница». Если бы он знал об игре. Но он же знает – наверняка. Почему не запрещает?

Какой игра будет для меня?

Какая игра? Какая?

Потом мне снится университет, широкая каменная лестница, этаж, еще этаж и еще, и я дохожу до черного хода, туда, где должен быть ряд аудиторий, я открываю дверь и оказываюсь в палате…

…Длинная светлая палата, серо-голубые стены, койки, на которых лежат люди, белые простыни, бесконечные ряды кроватей. Человек сорок… я не успеваю подсчитать… я сам уже лежу, я вижу потолок – высокий, белый. Наклоняю голову, вижу, как по проходам идет главврач, женщина со светлыми волосами, лет тридцати пяти, высокая, строгая. За нею толпятся санитары, мелькают белые халаты. Они задерживаются то у одной койки, то у другой, она смотрит на лежащего человека, кивает, кто-то из ее окружения – медсестра, медбрат – склоняется над человеком и выключает аппарат, расположенный у изголовья каждой из коек. Я не успеваю понять, что они делают, она уже смотрит мне в глаза, стоит у моих ног и смотрит, смотрит, смотрит.

Она снова кивает, я наклоняю голову; скосив глаза, вижу: капельница в моей руке, трубка, ведущая к аппарату. На экране мерцает моя кардиограмма. Я пытаюсь сказать «нет», сказать хоть что-то, но губы не слушаются, рот не хочет открываться, звуки, вырывающиеся из горла, не складываются в слова. Я молю ее, умоляю дать мне время, дать мне время пожить еще, и она соглашается, молча, сухо, потом шершаво произносит – у нее, оказывается, сыпучий горячий голос, – произносит, говорит…

– Я могу дать вам минуту. Но эта минута будет самой страшной в твоей жизни, ты проведешь ее за обратным отсчетом, парализованный страхом и ожиданием.

Но все равно я киваю, я бешено киваю головой, я хочу жить, я хочу *жить еще*, я согласен.

И время начинает идти.

– Пятнадцать секунд, – говорит женщина в белом халате и смотрит мне в глаза. – Приготовься, – говорит она.

Я чувствую, как из моей руки вытаскивают катетер с трубкой. Я смотрю на женщину в белом халате. Она считает вслух.

– Пятнадцать, четырнадцать, тринадцать… – говорит она. – Двенадцать, одиннадцать, десять…

– Это тавромахия, – говорит кто-то.

Я не вижу его лица.

– Девять, восемь, семь, шесть. Пять, четыре, два, один, – говорит она.

Я просыпаюсь.

Окончание следует

Аннотации научных статей

Зара Абдуллаева
Сказкобыль
Фрагменты статьи, опубликованной в «Искусстве кино» в 1992 году. Автор исследует фундаментальную связь русского фольклора с отечественной действительностью.
Миф, чудо, сказки, фантомная реальность

Игорь Савельев
В жанре «приговоров истории»
Анализируя фильмы 38-го Московского международного кинофестиваля, критик считает, что конкурс дает шанс по-новому взглянуть на тему исторической памяти и «отложенной ответственности».
ММКФ-2016, эстетические и содержательные тенденции, историческая память

Жанна Васильева
Тонкое обаяние традиции
Рецензия на фильм Резы Миркарими «Дочь» (Иран). Кинокритик утверждает, что в этой картине – классической семейной драме, в которой отражены проблемы современного иранского общества, – патриархальные ценности остаются главными для героев эпохи модернизации.
«Дочь», Реза Миркарими, ММКФ, кино Ирана, патриархальное общество, традиционные ценности

Нина Цыркун
Теория заговора
Рецензия на фильм Давида Гриеко «Козни» (Италия). Критик отмечает, что картина снята в традициях итальянского политического кино 1960–1970-х годов и именно в этом ключе в нем трактуется история убийства Пьера Паоло Пазолини. По мнению рецензента, «Козни» – вынесенный и приведенный в исполнение кинематографический приговор предполагаемым убийцам.
«Козни», Давид Гриеко, Пьер Паоло Пазолини, ММКФ, итальянское политическое кино

Андрей Василенко
Обвиняя смертный грех
Рецензия на фильм Пак Чхан Ука «Служанка» (Южная Корея). Критик рассматривает картину как микст плутовского романа и детектива, отмечает стилистические особенности этого визуально рафинированного произведения корейского режиссера.
«Служанка», Пак Чхан Ук, Корея 1930-х, жанровый микст

Игорь Савельев
Умри ты сегодня, а я завтра
Рецензия на фильм Милоша Радовича «Дневник машиниста» (Хорватия – Сербия). Критик рассматривает картину в контексте развития югославского кино и такой важной составляющей его художественного языка, как черный юмор.
«Дневник машиниста», Милош Радович, ММКФ, черный юмор, югославская киноклассика, смерть, театр абсурда, гротескный сюжет

Нина Спутницкая
Когда Дано встретил Гарри
Рецензия на фильм Дэниела Шайнерта и Дэна Квана «Человек – швейцарский нож» (США). Рецензент утверждает, что суть фильма – деконструкция понятия «магический дар» для целевой аудитории тинейджеров.
«Человек – швейцарский нож», Дэниел Шайнерт, Дэн Кван, ММКФ, деконструкция, магический дар, робинзонада

Илья Бобылев
Три Брута
Статья о двух экранизациях рассказа Людвика Ашкенази. Анимационный «Брут» Светланы Филипповой (Россия) и игровой «Брут» Константина Фама (Россия – Украина – США – Беларусь – Румыния – Израиль) демонстрировались соответственно на 36-м и 38-м ММКФ. Критик анализирует две художественные стратегии и заключает: Филиппова ищет пластический эквива-

лент литературному источнику, Фам ориентируется на сложившиеся в массовой культуре схемы.
«Брут», Людвик Ашкенази, Светлана Филиппова, Константин Фам, ММКФ

Максим Казючиц
Член правительства
Рецензия на документальный фильм Джоша Кригмана и Элиз Стейнберг «Винер» (США). Автор анализирует ленту американских режиссеров, которые, по его мнению, работают в манере образной документалистики и показывают, как политическая карьера создается или ломается СМИ, формирующими и изменяющими реальность, потакая стихийным желаниям масс.
«Винер», Джош Кригман, Элиз Стейнберг, ММКФ, документальное кино

Кристина Матвиенко
Ткань сочинения
Рецензия на фильм Сергея Соловьева «Кеды» (Россия). Автор обращает внимание на принципиальное отличие поэтики, психологических мотивов и характеристик героев в рассказе Андрея Геласимова и в его экранизации – картине Сергея Соловьева, эстетика которой присуща всем работам российского режиссера.
«Ке-ды», Сергей Соловьев, Андрей Геласимов, ММКФ, поэтика, киногения

Анна Закревская
Золотое время
Автор анализирует основные образы и мотивы творчества независимого американского режиссера Уита Стиллмана. Особое внимание на примере его нового фильма «Любовь и дружба», показанного на ММКФ-2016, уделяется визуальной составляющей его картин.
«Любовь и дружба», Уит Стиллман, ММКФ, «Метрополитан», «Барселона», «Последние дни диско», «Девицы в беде», Джейн Остин

Игорь Потоцкий
Спроса на перемены нет
Известный российский социолог рассматривает причины, по которым и сегодняшняя Россия живет в классической конструкции XIII века: трансисторическая модель вообще не меняется.
Конструкция XIII века, отложенный объем решений, катастрофа, спрос на перемены

Евгений Майзель
Жертвы реальности
«Зеркало»-2016. Автор анализирует фильмы-призеры X кинофестиваля «Зеркало» «Я, Ольга Гепнарова», «Земля просвещенных» и «Темный зверь», основанные на документальном материале, и показывает единое отношение их авторов к истории и к эстетике документального кино.
Международный кинофестиваль «Зеркало» имени Андрея Тарковского, «Я, Ольга Гепнарова», Томас Веинреб, Петр Казда, «Земля просвещенных», Питер-Ян Де Пюэ, «Темный зверь», Фелипе Герреро

Ксения Леонтьева
Далеко от Москвы
Аналитик «Невафильм Research» рассматривает прокатную жизнь картин, снятых в российских регионах.
Региональные релизы, кинопрокат, кинотеатры, жанр, коммерческие проекты, местный бюджет, креативный контент

Дэвид Мамет
Обязаны ли мы прощать друг друга?
Лекция американского писателя, сценариста, драматурга в Нью-Йорке, приуроченная к премьере спектакля по его пьесе «Анархист».
Дэвид Мамет, «Анархист»

SUMMARY

Victor Erofeyev:
«Russia as a fairy-tale»
Conversed by Daniil Dondurei.

Zara Abdullayeva
True story tale
Excerpts from the article (IK, 1992). The author investigates a fundamental connection of the Russian folklore with domestic reality.
Myth, miracle of a fairy-tale, phantom reality

Igor Savelyev
In the genre of the 'history verdict'
Analyzing the films from the 38th Moscow International, the critic states, that the Competition affords to view the topic of historical memory and delayed responsibility anew.
MIFF-2016, esthetical and topical trends, historical memory

Jeanna Vasilyeva
Subtle magic of a tradition
Review of DOKHTAR, Reza Mirkarimi (Iran). The critic states, that the picture as a classic family drama reflects the main problems of contemporary Iranian society, where patriarchal values remain major for the personages of the epoch of modernization.
Reza Mirkarimi, DOKHTAR, MIFF-2016, Iranian cinema, patriarchal society, traditional values

Nina Tsyrkun
Theory of conspiracy
Review of David Grieco's LA MACCHINAZIONE (France – Italy). Considering the picture by David Grieco, included into the Competition program of the Moscow International, the critic marks, that it was shot in traditions of Italian political cinema of the 60—70s, and the filmmaker interprets the murder of the famous director, writer and humanitarian Pier Paolo Pasolini in this very key. The critic assumes, that the film is a sui generis enforced verdict to the suspects.
LA MACCHINAZIONE, David Grieco, Pier Paolo Pasolini, Italian political cinema, documentary

Andrei Vasilenko
Accusing a mortal sin
Review of Park Chan-wook's AGASSHI (South Korea). The critic considers the picture as a mix of a picaresque romance and a detective story, pinpoints stylistic peculiarities of this visually refined work by the Korean filmmaker.
AGASSHI, Park Chan-wook, Korea-1930s, genre mix

Igor Savelyev
You die today, and me – tomorrow
Review of DNEVNIK MASINOVODJE, Milos Radovic (Croatia – Serbia). The critic considers the film in the context of the Yugoslav cinema's development and marks such an important its feature as black humor.
Milos Radovic, DNEVNIK MASINOVODJE, MIFF, black humor, Yugoslav cinema classics, death, theatre of absurd, grotesque

Nina Sputnitskaya
When Dano met Harry
Review of Dan Kwan and Daniel Scheinert's SWISS ARMY MAN (USA). The critic assumes, that the gist of the picture is deconstruction of the notion of a magic gift for teenagers as a target group. In this order the filmmaker uses the play on elements of buddy cinema, fairy-tale and Robinsonade and also casts Daniel Radcliffe as the performer of the leading role of a grown-up boy magician.
SWISS ARMY MAN, Dan Kwan, Daniel Scheinert, deconstruction, magic gift, Robinsonade, marketing design

Ilya Bobylyov
Three Brutus
An article about Ludvík Askenazy's short story adaptations by Svetlana Filippova (Russia) and Konstantin Fam (Russia – Ukraine – USA – Belarus – Romania – Israel). The author pinpoints, that the creators use different artistic strategies. Whereas Filippova finds a plastic adequation of the literary source, Fam is guided by perception of the mass audience based upon mass cultural schemes. The critic concludes that a complicated strategy is more preferable since a serious topic demands a

serious treatment, whereas simplification may become pernicious.
BRUTUS, Ludvík Askenazy, Svetlana Filippova, Konstantin Fam, narrative modality, field stylistics, icon-painting conventions, acting interpretation

Maxim Kazyutchits
Weiner Mayor
Review of Josh Kriegman and Elyse Steinberg's documentary WEINER (USA). The author analyzes a documentary by American filmmakers devoted to peripetia of Antony Weiner, the scandalous candidate running for mayor of New York City, considered as the universal mode. Basing upon imaginative documentary, Kriegman and Steinberg illustrate the way a political career is being created by mass media, which do not transmit information, but create and mould reality, externalizing elementary mass' appetence.
WEINER, Josh Kriegman and Elyse Steinberg, imaginative documentary, non-transitive media, image and personality

Kristina Matvienko
Texture of a composition
Review of Sergei Solovyov's SNEAKERS (Russia). The author draws attention to the principal difference of the poetics, psychological motives and the characters of the Andrei Gelasimov's short story and its adaptation in the familiar Solovyev's way.
SNEAKERS, Sergei Solovyov, Andrei Gelasimov, MIFF, poetics, cinematics

Sergei Solovyov:
«We all are bull-heads»
Elena Nekrasova interviews the helmer of SNEAKERS Sergei Solovyov.

Grigory Libergal:
«Documentaries are much»
Sergei Sytchov interviews the curator of the Free thought program of MIFF.

Anna Zakrevskaya
Golden time
The author analyzes main images and motives of creation of the independent American director Whit Stillman. Specified is his new film LOVE & FRIENDSHIP from the MIFF program and its visuality.
LOVE & FRIENDSHIP, Whit Stillman, METROPOLITAN, BARCELONA, THE LAST DAYS OF DISCO, DAMSELS IN DISTRESS, Jane Austin

Igor Pototsky
Changes out of demand
A noted Russian sociologist analyzes reasons for which Russian today lives within the classical frame of the 13th century, transhistorical model is not being changed at all.
Frame of the 13th century, delayed body of decisions, disaster, demand for change

Evgeny Maizel
Victims of reality
«Mirror»-2016. The author analyzes prize-winners of the 10th Festival «Mirror» JÁ, OLGA HEPNAROVÁ; THE LAND OF THE ENLIGHTENED; OSCURO ANIMAL, based upon documentary stuff, and shows consolidated relation of the filmmakers towards the history and esthetics of documentary cinema.
«Mirror» International named after Andrei Tarkovsky, JÁ, OLGA HEPNAROVÁ, Thomas Weinreb, Petr Kazda, THE LAND OF THE ENLIGHTENED, Pieter-Jan De Pue, OSCURO ANIMAL, Felipe Gerrero

Xenia Leontyeva
Far from Moscow
The analytic of Neva Research considers distribution of the pictures shot in the Russian regions.
Regional releases, distribution, cinema theatres, genre, commercial projects, local budget, creative content

David Mamet
Should we forgive each other?
Lecture of the American writer, script-writer, and playwright in New York on the occasion of the first night of his play THE ANARCHIST.

Tatyana Bogatyreva
Speak
Cinema novel.

№8 (август) 2016

8

ИСКУССТВО КИНО

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ ВЫХОДИТ С ЯНВАРЯ 1931 ГОДА

Издатель: Некоммерческое партнерство
«Редакция журнала «Искусство кино»

главный редактор Даниил Дондурей
заместитель главного редактора Нина Зархи
исполнительный директор Елена Левченко
ответственный секретарь Лариса Калгатина
редакторы Елена Стишова, Нина Цыркун
обозреватель Зара Абдуллаева
специальный корреспондент Лев Карахан
верстка Галина Зайцева
фоторедактор Елена Плоткина
корректоры Евгений Аввакумов, Татьяна Фирсова
секретарь редакции Анна Закревская

автор макета Сергей Андриевич

шеф-редактор сайта kinoart.ru Евгений Майзель

АДРЕС РЕДАКЦИИ
119002, Москва, ул. Арбат, 35, офис 341
Телефон *(499)* 248 28 22
Факс *(499)* 241 08 52
e-mail: filmart@yandex.ru
www.kinoart.ru

Сдано в набор 30.09.16. Подп. к печати 6.10.16
Формат бумаги 70X100 1/16. Бумага мелованная 90
Гарнитура Charter. Печать офсетная
Печ. л. 9,75

Заказ 21821
ПО «Периодика», Москва, Денисовский пер., 30

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати
и информации РФ № 01632 от 7.10.92

ИСКУССТВО КИНО распространяется во всех странах СНГ. Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи по каталогам агентства «Роспечать»:
СНГ — с. 138, РФ — с. 237, Москва — с. 256
Индекс 70402

Our address:
Arbat street, 35, 119002, Moscow, Russia
Tel. *(499)* 248 28 22
Fax *(499)* 241 08 52

© Журнал «Искусство кино», 2016

ЖУРНАЛ ИЗДАЕТСЯ ПРИ ПОДДЕРЖКЕ

Федерального фонда социальной и экономической поддержки отечественной кинематографии

Телеканала ТНТ

Телеканала РЕН

Компании «СТС Медиа»

Телеканала «Петербург – 5 канал»

научный совет журнала:
З.Абдуллаева, к.иск.
Ю.Богомолов, к.иск.
А.Голубовский, к.иск.
И.Гращенкова, д.иск.
Л.Гудков, д.филос.н.
Д.Дондурей, к.филос.н. *(председатель совета)*
Н.Дымшиц, к.иск.
В.Зверева, к.ист.н.
А.Качкаева, к.филол.н.
С.Медведев, к.ист.н.
А.Плахов, к.иск.
И.Полуэхтова, д.соц.н.
О.Рейзен, д.иск.
И.Рубанова, к.иск.
М.Теракопян, к.иск.
М.Туровская, д.иск.
Н.Цыркун, д.иск.
А.Шатских, д.иск.
М.Швыдкой, д.иск.
С.Экштут, д.ист.н.

ПОПРАВКА
В №7/2016 по вине редакции была допущена ошибка. Авторы статьи «Насилие как объект осмеяния» – Сергей Давыдов и Елена Пронкина.
Приносим авторам и читателям свои извинения.

16+

ISSN 0130-6405